中国艺术简史丛书

中国电影史

陆弘石 舒晓鸣 著

文化艺術出版社

中国艺术简史丛书

中国戏曲史
中国音乐史
中国绘画史
中国舞蹈史
中国电影史
中国电视史
中国话剧史
中国曲艺史
中国服饰史
中国杂技史

ISBN 7-5039-1620-6
9 787503 916205 >

ISBN 7-5039-1620-6
J·495 定价:11.80元

99
J909.2
22

中国艺术简史丛书

中国电影史

陆弘石 舒晓鸣 著

文化藝術出版社

3 0033 1014 5
BD100/05

本丛书使用个别图片因故未及知悉有关作者，见书后谨请与本社取得联系。

中国艺术简史丛书·

中国电影史

陆弘石　舒晓鸣　著

*

文化艺术出版社出版

（北京市丰台区万泉寺甲1号）

新华书店经销

文化艺术印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 6.375 字数 131,000

1998年1月北京第1版　1998年1月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-1620-6/J·495

定　价：11.80元

目　　录

第一章　渐显　(1905—1931)

一　前史……(1)

二　草创……(4)

三　初盛景观……(11)

四　走向商业竞争……(23)

第二章　调焦　(1931—1937)

一　求变之初……(33)

二　新兴电影运动……(39)

三　默片与声片的艺术攀援……(50)

第三章　平行蒙太奇　(1937—1945)

一　区域格局……(62)

二　“电影抗战”……(67)

三　“孤岛”奇观……(75)

第四章　实景加工　(1945—1949)

一　艰难中的辉煌……(84)

二　忧患史诗……(87)

三　心灵世象 …… (98)
第五章　时空转换　(1949—1966)
一　“光焰夺目的片头” …… (111)
二　政治与电影 …… (114)
三　在传统的链条上 …… (117)
第六章　空镜头　(1966—1976)
一　样板戏电影 …… (133)
二　故事片中的政治较量 …… (136)
第七章　未完的长镜头　(1976—1996)
一　徘徊与喷发 …… (143)
二　超越传统 …… (151)
三　90 年代以来 …… (180)

后　记 …… (198)

[General Information]
书名=中国电影史
作者=陆弘石　舒晓鸣著
页数=199
SS号=11405896
出版日期=1998年01月第1版
出版社=文化艺术出版社

封面
书名
版权
前言
第一章　渐显　(1905—1931)
　　一　前史
　　二　草创
　　三　初盛景观
　　四　走向商业竞争
第二章　调焦　(1931—1937)
　　一　求变之初
　　二　新兴电影运动
　　三　默片与声片的艺术攀援
第三章　平行蒙太奇　(1937—1945)
　　一　区域格局
　　二　“电影抗战”
　　三　“孤岛”奇观
第四章　实景加工　(1945—1949)
　　一　艰难中的辉煌
　　二　忧患史诗
　　三　心灵世象
第五章　时空转换　(1949-1966)
　　一　“光焰夺目的片头”
　　二　政治与电影
　　三　在传统的链条上
第六章　空镜头　(1966—1976)
　　一　样板戏电影
　　二　故事片中的政治较量
第七章　未完的长镜头　(1976-1996)
　　一　徘徊与喷发
　　二　超越传统
　　三　90年代以来
后记

第一章

渐 显

（1905—1931）

一 前 史

一位诗人说：如果没有光，世界就无所依恋。

光，是人类的文明之母。只是因为有了光，人类才从远古走到了今天。

有光，也就有影。各种光与影的奇妙关系，为人类带来了生活的诸多乐趣——由来已久的“手影”游戏，即是一例。与此同时，光影还成为人类的一种特殊的表达方式。早在2100多年前，汉武帝曾召请方术之士为亡故的李夫人“招魂”。而那位方士所用的办法，显然得之于对光、影关系的领悟：灯光从背面将一位身材颇似李夫人的宫女的影子照射在帏幕上，伴随着乐师的演奏，坐在帏幕另一面的汉武帝似乎真的看见李夫人死而复生，他的思念之情借此得到了寄托。

皮影戏可以看作古人用光影进行表达的最高形式。在光与影的跃动中，演出着一幕幕悲欢离合的故事，它引发了观众的喜怒哀乐，也为观众带来了超脱于现实之外的兴奋和愉悦。

而电影，则是在近代照相术发明之后诞生的又一门新的光影艺术。1895 年 12 月 28 日，卢米埃尔兄弟在巴黎一家咖啡馆里的营业性放映，宣告电影有了第一个生日。一门可以连续拍摄和连续放映的新的光影艺术，就这样走入了现代人类的日常生活。

但是，当西方国家推出一项项电影发明成果的时候，中国朝廷还在为是否增设天文算学馆而争吵不休。封建和迷信的幽灵，在这个东方大国趾高气扬地游荡着，它使中华民族在走向现代文明的路途中步履艰难。清王朝的没落与腐败，终于导致了自 1840 年开始的帝国主义列强的野蛮侵略。封闭的国门被迫打开了，伴随着列强国家的军事和经济扩张，西方的生活方式和文化产品也开始输入中国。

既然中国与电影的发明无缘，那么中国电影历史的序幕，也只能从外国影片的传入开始。

就像把火柴、煤油称作“洋火”、“洋油”一样，中国人起初也把电影这种舶来品称为“西洋影戏”。1885 年（光绪十一年）11 月 15 日晚，为集资赈灾，一位叫颜永京的留学生在上海六马路格致书院用“西法轻养气隐戏灯”放映了一组域外风光“影戏”。不过，从当时的记载判断，这些“影戏”还不是真正意义上的电影，它们至多是带有连动特点的幻灯。就目前所知，中国人第一次看到真正的电影，可能是在 1896 年 8 月 2 日夜晚上海徐园“又一村”的一次游艺活动上。从这次游艺活动开始，游客经常只需花上二角小洋，便可观赏到焰火、戏法和“西洋影戏”。

此后，电影的放映活动逐渐在上海、北京、广州、天津

等大、中型城市多了起来。除了一部分守旧者将之目为“西人搜集人眼精华之法”外，大多数中国观众对于观看电影均怀有莫大的兴趣。通常，这种营业性的放映活动是在一些茶楼和旧式戏院里进行的，映出的节目大多是风光和喜剧短片（图 1）。主持其事的主要是一些外国文化商人，其中最为著名

图 1　西单商场内的“文明茶园”，是北京早期放映电影的场所之一。

的放映商当推西班牙人雷玛斯（A. Ramos）。他于 1903 年接收了一位同籍朋友转让的全部放映设备和影片，由于经营有方，电影生意越做越红火。在以后的 10 多年时间里，雷玛斯还逐渐建立起一个以连环影院为主体的托拉斯组织——雷玛斯游艺公司，其电影放映范围甚至扩展到武汉等内地城市。

与外国人的商业性放映活动可能稍晚一些时候，中国的某些有先见的经营者也开始租赁影片从事较有规模的电影放映。而正是中国人自己的较有规模的电影放映，为民族制片业的滥觞带来了决定性的契机。在这里，我们不能不提到任庆泰为此所作的一切。

二 草 创

任庆泰（1850—1932），字景丰，是北京第一家由中国人开设、并以拍摄戏装照闻名的照相馆——丰泰照相馆的老板（图 2）。作为一位在清末民初颇有影响的实业家，他还投资创办过药房、木器店、汽水厂；与此同时，他对电影放映也怀有浓厚的兴趣，所建“大观楼电影园”（今大观楼电影院前身），是北京第一家带有专业性质的电影院。由于“大观楼”“所映影片，尺寸甚短，除滑稽片外，仅有戏法与外洋风景”，因此，为补充片源、扩展营业起见，任庆泰萌生了利用照相馆的技术能力自己摄制影片的念头。可以肯定地说，作为初次实验，任庆泰在拍什么和怎样拍上是费过一番心思的。至少，他要考虑怎样才能使影片卖座。由于有多年拍摄戏曲照

图 2　国产电影的创始者任庆泰。因常入宫拍照，他曾被慈禧赏赐四品顶戴。

片的经验，又目睹戏曲在当时的演出盛况，使得本来就与戏曲界交游颇广的任庆泰顺理成章地想到了把京剧名伶的表演拍成“活动照片”。于是，1905 年的春夏之交，正值京剧谭派艺术创始人谭鑫培筹庆生日之际，第一部国产片《定军山》问世了。

《定军山》是谭鑫培最为叫座的保留剧目之一。它取材于古典小说《三国演义》的第 70 回和第 71 回，剧情叙述智勇双全的蜀将黄忠老当益壮、屡建战功的动人故事。作为默片的《定军山》，只选择了整出戏中的“请缨”、“舞刀”、“交锋”等几个以动作见胜的“做”、“打”片段，据说共 3 本，可以放映半个多小时。在以后数年中，任庆泰又与其他名伶合作摄制了《艳阳楼》、《青石山》（以上俞菊笙主演）、《金钱豹》、《白水滩》（以上俞振庭主演）、《收关胜》（许德义主演）等七八部戏曲纪录片。这些戏曲短片，都是在简陋的条件下，以较原始的方式拍摄的：在照相馆天庭廊柱的两端挂一块布幔，演员在布幔前，随着戏曲音乐的伴奏进行表演；摄影机固定在一个相当于舞台下观众观看的最佳位置，利用日光进行拍摄。担任影片摄影的是“丰泰”最好的照相技师刘仲伦，而任庆泰则在现场负责整个指挥工作。据说，由于手摇摄影机的摇速不匀以及天气等原因，这批短片的视觉效

果并不十分理想。尽管如此，由于它们是本土传统艺术与外来新奇娱乐形式的初次结合，因而对观众来说依然颇富新鲜感。据后人不无夸张的记述：这些戏曲纪录片，“五花八门，备极可观，曾映于吉祥戏院等处，有万人空巷来观之势”。但好景不长，1909 年的一场起因不明的大火，使得丰泰照相馆一蹶不振，而任庆泰的拍片活动也便就此宣告终止。

从某种意义上说，首批国产片诞生于古老的帝王之都这一既定事实，多少带有历史的偶然性。而 4 年后民族制片业重新在上海获得起步，无疑体现出一种历史的必然。因为，新兴的民族电影不仅需要本土文化的支持，而且更需要经济和“精神气候”的保障。这样，作为中国近代经济中心和文化中心的上海，自然就有理由成为中国早期电影发展的重要基地。

1913 年，年轻的洋行职员张石川，与当时以戏剧评论闻名的郑正秋等人组织了一个新民公司，专门承办亚细亚影戏公司在上海的拍片业务。亚细亚影戏公司原由美籍俄国人本杰明·布拉斯基（Benjamain Brasky）创办，曾在上海和香港拍摄过若干短片。后因不谙国情而难以继续经营，便将公司名义和部分资材转让给了上海南洋人寿保险公司经理依什尔（A. Yiesel）和另一个美国人萨弗（T. H. Suffert）。为了避免重蹈布拉斯基的覆辙，他们便谋求与中国人合作。正是在这种情形之下，新民公司以“借鸡下蛋”的方式创作了中国第一部故事片《难夫难妻》。这部长度为 4 本的短片，由郑正秋编剧并与张石川联合导演。它以喜剧的笔触叙述了一对互不相识的青年在父母和媒人包办下结合的经过，并通过对种种繁文缛节的夸张性描写，体现出创作者一定的现实批判意

识。影片的拍摄工作是在上海香港路二号亚细亚影戏公司院内的一块空地上进行的，所有角色均由男性的新剧（俗称“文明戏”）演员担任（图 3）。由于张石川和郑正秋都是第一

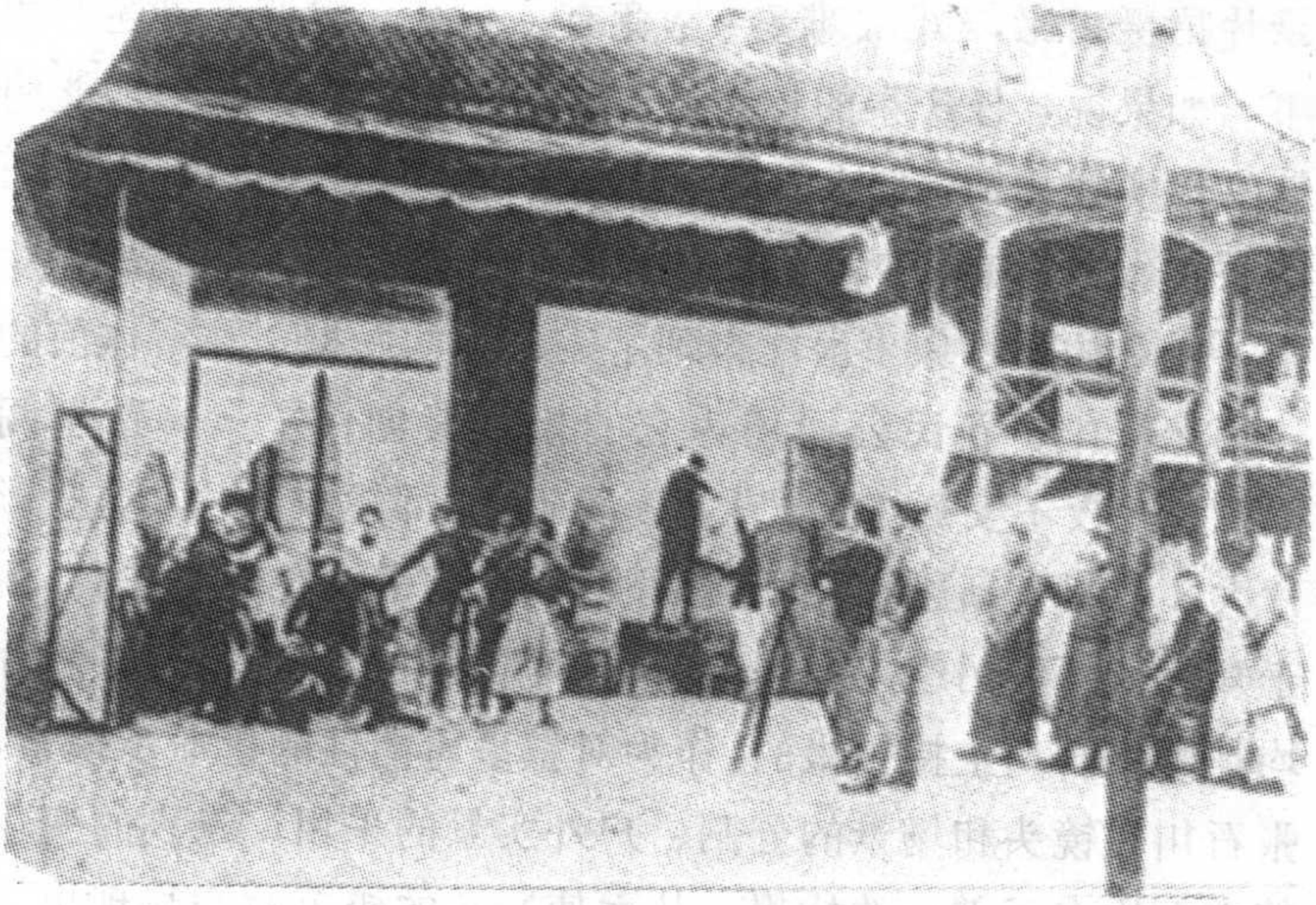

图 3　亚细亚影片公司工作照。画面中间站立者为导演张石川和摄影师依什尔。

次从事电影创作，因此他们的导演工作也还是初步的。张石川在《自我导演以来》一文中曾有如下回忆：“我和正秋所担任的工作，商量下来，是由他指挥演员的表情动作，由我指挥摄影机地位的变动——这工作现在没有常识的人也知道叫作导演，但当时却无所谓‘导演’的名目……我们这样莫名其妙地做着‘无师自通’的导演工作，真不知闹了多少笑话。导

演技巧是做梦也没有想到过，摄影机的地位摆好了，就吩咐演员在镜头前做戏，各种的表情和动作连续不断地演下去，直到二百尺一盒的胶片拍完为止（当时还没有发明四百尺和一千尺的胶片暗盒）。”尽管如此，与任庆泰的片断性的戏曲纪录片拍摄相比，《难夫难妻》毕竟有了一个在银幕上讲述的故事。如果说，任庆泰的拍片试验是对电影的胶片纪录功能的认知性实践的话，那么，《难夫难妻》则已经开始体现出电影的某种叙事潜能。而在新民公司此后拍摄的另一些短故事片中，电影的这种叙事潜能得到了进一步的发掘。在解体前的一年光景中，新民公司还为它的投资者创作了《脚踏车闯祸》、《一夜不安》、《店伙失票》等近 20 部短故事片。这些影片大多取材于新剧和民间笑话故事，长度平均在 2 本左右。由于郑正秋一度另组人马去专门从事新剧演出，因此这些影片均是由张石川主持拍摄的。作为对叙事可能性的进一步摸索，张石川在镜头和场景的分割、户外实景的采用、景别的变化等方面均有了部分的构思，从而使影片的银幕时空显现出了一定的灵活性和想象力。

第一次世界大战爆发后，原先依靠从德国进口的胶片断绝了来源，中国人自己的拍片活动再度中断。两年后，美国胶片推销来华，摄制电影又有了可能。这样，就有了张石川、管海峰等人以幻仙影片公司名义集资拍摄的《黑籍冤魂》（郑正秋编剧，张石川导演）。这是一部根据轰动一时的同名新剧改编的影片，叙述一位封建大家庭的少爷因嗜吸鸦片而终至家破人亡的故事。影片利用电影创造时空的优势（如跳接、场景转换等），将数小时的舞台演出内容压缩在 4 本长的放映时

间之内，并且大致保持了原有故事的完整性和较复杂的人物关系。它的问世，无疑为中国故事片创作由短到长的过渡提供了经验。

但是，尚显薄弱的民族资本，并没有立即促成中国电影转向长故事片（即常规长度故事片）的生产和创作。因此，不仅幻仙影片公司在拍摄《黑籍冤魂》之后即因资金周转不灵而告歇业，而且此后新成立的几家制片公司，也大多仍以短故事片作为初期出品。从 1919 年到 1922 年的数年间，商务印书馆影戏部、中国影片制造公司、明星影片公司这 3 家，在当时具有规模经营特点的制片机构，共生产了 15 部左右的短故事片。而其中由明星公司出品的《劳工之爱情》（3 本，1922 年），堪称本阶段中国短故事片创作经验的集大成者。这部由郑正秋编剧、张石川导演的喜剧片，所叙述的是一个不失实感的生活故事：改行卖水果的郑木匠，与邻居祝医生的女儿产生了爱情。而正为交不出房租犯愁的祝医生，自然要对未来的女婿考验一番，他向小伙子提出了苛刻的条件——若能使诊所的医业发达，便将女儿嫁给他。最后，郑木匠果真以一个一举两得的妙计，赢得了美满的婚姻。影片用妙趣横生的细节安排，肯定和赞美了主人公纯朴、美好的恋情和为之付出的智慧；与此同时，它也在视觉创造上有着值得重视的艺术特点。本片共分 6 个场景，由 188 个画面镜头和 49 段说明字幕组成。尽管在场面调度和演员表演方面，仍然保留着初期电影中常见的舞台化痕迹（如人物横向入画和出画，布景对称，光线缺少层次），但在镜头调度方面，影片又力图突破舞台思维的羁绊。创作者通过从全景到特写的不同景别的

变换和交叉蒙太奇、叠印、降格摄影、主观镜头等银幕技巧的运用，较为出色地营造出了引人入胜、完整有序的喜剧情景。还值得一提的是，本片在拍摄之前已经有了一种较为完整的工作台本（而以往则是沿用新剧的“幕表”方式）。这种工作台本包括情节、场景、镜头景别、对白等内容，与后来的分镜头剧本已相当接近。上述这些电影化的努力，表明中国早期影人对电影艺术形式的掌握已经在摸索中渐趋熟练了。

但短故事片毕竟不能作为独立的节目在影院中放映，《劳工之爱情》也便成了中国短故事片创作基本终结的标志。在此后的电影艺术探索中，由于市场的需要和经济、技术的可能，更由于创作者的进一步拓展电影叙事能力的内在要求，短故事片的主体地位开始被长故事片所取代。而事实上，这种由短到长的阶段性嬗变，在 20 年代伊始就已初露端倪。1921 年，一群业余爱好者租用商务印书馆影戏部的设备和摄影棚，以中国影戏研究社的名义摄制了一部长达 10 本的《阎瑞生》（杨小仲编剧，任彭年导演）。这部根据当时上海滩发生的一桩某洋行职员谋杀妓女的真实案件拍摄的“实事影片”，对场景、道具和演员的选择，尽可能地接近生活原型；与此同时，它又以展览的方式渲染了犯罪过程。这种剧作素材的新闻性和视觉处理方式的纪实性，为影片带来了颇为轰动的营业效果。该片于 1921 年 7 月 1 日晚首映于雷玛斯所辖的夏令配克影戏院。这是国产片作为独立节目在当时豪华型影院的第一次公开放映。尽管《阎瑞生》不久便遭到了官方的禁止，但它在营业上的成功，显然为早期从影者增添了拍摄长故事片

的信心。这样，在此后的两年间，又有了《海誓》(6本，1922年，上海影戏公司)、《红粉骷髅》(12本，1922年，新亚影戏公司)、《孝妇羹》(8本，1923年，商务印书馆影戏部)、《张欣生》(12本，1923年，明星影片公司）等8部长故事片的陆续问世。这些在文化品位和艺术格调上各不相同的影片，一方面体现了早期从影者越来越自如的用电影的方式讲述故事的能力，另一方面也为民族电影在市场中的立足起到了试探性的先行作用。而1923年年底由明星影片公司推出的《孤儿救祖记》(10本)，则更是从舆论评价和营业效益两个方面，为国产片预示出一种迷人的前景。

三　初盛景观

《孤儿救祖记》是明星公司在开办一年间连连失利的情况下，以几乎“背水一战”的方式拍摄的一部家庭伦理片，由公司主要决策人张石川和郑正秋分别担任导演和编剧。在明星公司创办之初，张石川与郑正秋在制片方针上有着较大的分歧，前者将电影更多地视为一种商品，而后者则希望电影能够有功于世道人心。但张石川的制作路子在当时并没有获得预期的收效，因此，改按郑正秋的主张拍摄的《孤儿救祖记》就成了挽救明星公司于危难的一线希望。

郑正秋是一位富于社会责任感而又深谙创作规律和观众心理的艺术家，在他早年从事剧评和新剧编演活动时，就以正直和艺术才华赢得了时人的尊重，而当他把后半生的精力全部奉献给中国的民族电影业时，更是受到了同时代人和后

世的高度景仰。郑正秋的电影思想，用他自己的一句话来表述，便是“电影不单是娱乐，电影应当有教育的意义”；而他的另一句话则说得更为朴素：“在营业主义上加一点良心的主张。”这就使得他编剧和导演的影片，往往能在“叫座”与“叫好”之间找到一个较为理想的“结合部”。《孤儿救祖记》便是第一部完整地实现他的创作思想的电影作品。这是一部通过一个家庭在 10 年间的人物关系的变化来承载社会改良意图的影片。郑正秋以在舞台上多年编演家庭伦理戏的经验，把故事组织得颇为曲折动人：守寡的儿媳受到诬陷，被身为富翁的公公赶出了家门。10 年后，儿媳含辛茹苦养大了孩子，并送他到义务学校念书。而此时的富翁晚景凄凉，觊觎遗产的侄子又对他起了谋财害命之心。危急之中，善良机智的孙子救了他。最后，沉冤大白，祖孙三代终于相认团圆；而为了报答义校的教育之功，儿媳又将所继承的一半财产捐给了学校。

这部前后花了将近 8 个月时间用心摄制的影片，是于 1923 年12 月 28 日在上海爱普庐影戏院开始公映的。据载，“未二日，声誉便传遍海上，莫不以一睹为快”。在此后的几个月中，它给各地观众带来的兴奋超过了任何一部外国影片，“营业之盛，首屈一指；舆论之佳，亦一时无两”。可以说，《孤儿救祖记》是中国第一部在商业上和艺术上获得巨大的双重成功的国产片（图 4）。它的成功，主要归之于以下几点：首先是剧作内涵与社会思潮有所应合。“五四”以后，各种社会改良思潮和启蒙思想盛行，而其中取缔封建遗产制度和提倡平民义务教育，是 20 年代初的一个颇为热门的社会性话题。

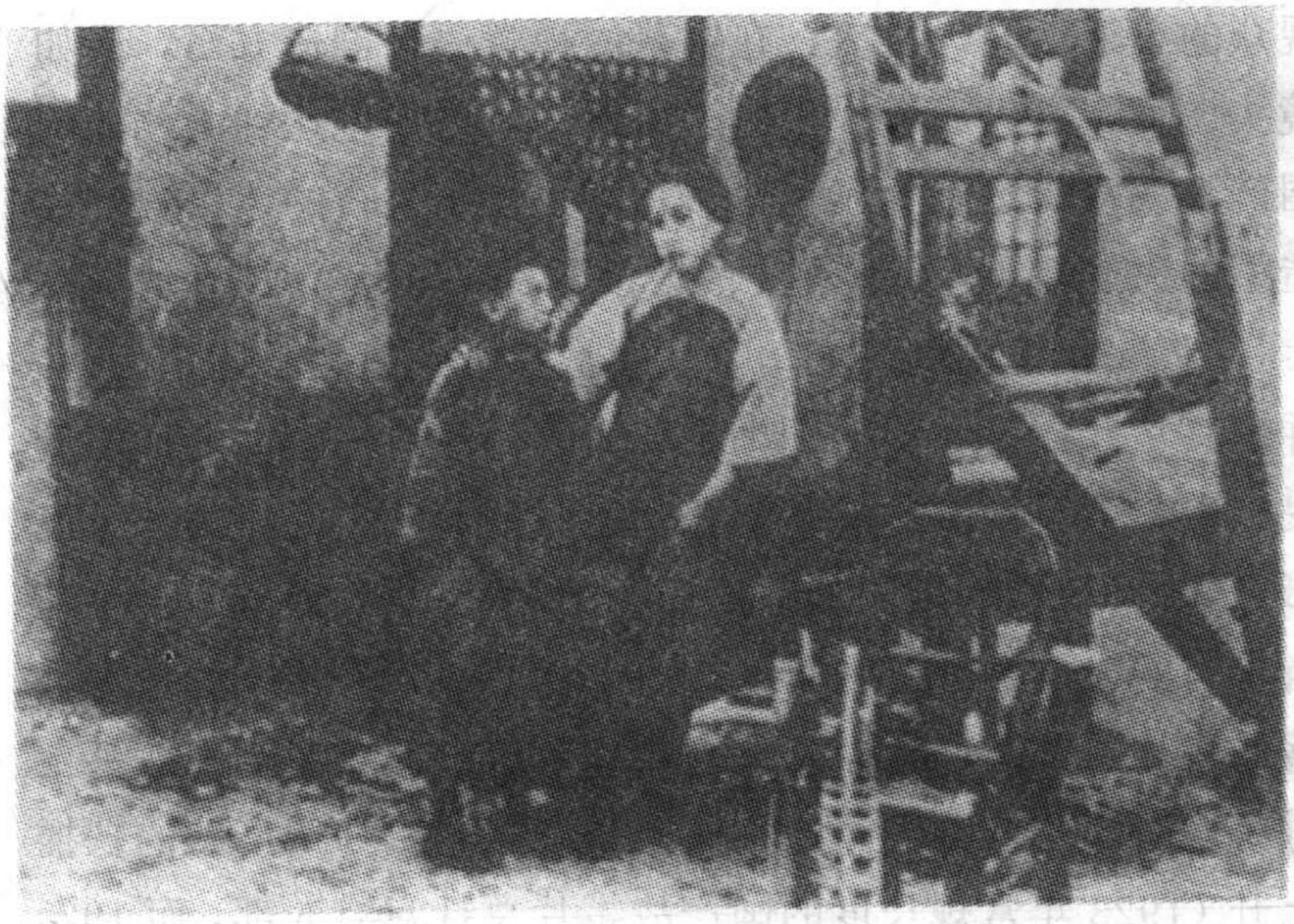

图4　《孤儿救祖记》剧照。影片主演者王汉伦是中国第一位女职业电影演员，曾有“悲剧明星”之誉。

影片虽然在某种程度上对宗法秩序不无留恋，但它在家庭风波这一叙事层面上所寄寓的主要题旨，却是对封建遗产制度的揭露批判和对捐资兴学的热情肯定。而这正是当时各大报纸对其大加推崇的重要原因。其次，在编剧技巧上，郑正秋借鉴了中国传统叙事艺术的“传奇”方法，运用悬念和突变手法使人物命运之“奇”与情节安排之“巧”相交织；而在故事的进展中，又穿插以“科诨”性细节，使剧情张弛有致。与此同时，在人物处理上，郑正秋也运用中国观众所习惯的善恶对比原则，把角色截然分为善、恶两类，并着力塑造了代表中国普通观众的理想女性模式的女主人公形象——她的美貌、专情、善良、勤劳和明理，这些无疑都十分容易赢得

观众的普遍认同。再次，在银幕的视觉语言创造方面，诸如镜头调度、美术设计、摄影、剪辑等，影片也达到了此前的国产片所没有达到的成就。影片中平行蒙太奇的运用，环境造型的民族特色，摄影用光的合度掌握，均为时人多所称道。

《孤儿救祖记》的成功，不仅从经济上挽救了明星公司，并使其从此成为中国早期举足轻重的制片机构，而且标志着民族电影业草创阶段的结束和初盛时期的到来。作为一个电影“事件”，它所产生的最为直接的影响，便是促成了一个前所未有的“国产电影运动”。这个“国产电影运动”的最为显著的特征，首先是制片机构的勃兴（1925 年前后，上海甚至每月均有新的影片公司宣称成立）；其次是影片年产量的扶摇上升（1923 年常规长度的国产故事片总计只有 5 部，而 1924 年增加到了 16 部，1925 年和 1926 年则又分别激增到了 51 部和 101 部）；再次则是电影“国货”在一段时间内大受市场欢迎，以至于那些在中国开影院的洋人，一度改变了轻看国产影片的眼光。这种兴盛景象无疑是令人感奋的。

但更加令人感奋的，或许是在这个“国产电影运动”中所呈现的一种蓬勃的创作气象。它的活跃气氛，甚至在某种程度上使得新兴话剧运动“相形见绌”。洪深在谈到 1925 年前后话剧运动为什么一度趋于沉寂时说：“还有一个原因使得那时期的戏剧不进步的，是国制电影的兴起，而许多原来从事戏剧的人又多觉得电影比舞台剧更能深入民众，是更好的教育社会的工具，大家都想在这方面试验一下。”正是在这样一种活跃的创作气氛中，中国电影创作迎来了默片时代的黄金岁月。如果说，《孤儿救祖记》问世之前的国产片创作还只

是一种自发的尝试性实践的话，那么，从1924年年初开始的两三年间，中国影人的主体创造意识得到了第一次普遍意义上的觉醒。由于营业的乐观，更由于国产片的舆论（文化评价）地位的提高，使得投资者和创作者在建立“独树一帜”的雄心这一点上达成了共识；换言之，对于制片公司的创办人来说，他们希望创立一种有别于其它公司的“精神品牌”，而对于创作人员来说，也希望自己的创作趣味能够得到较多的体现。这样，在不同的制片方针统领下，各公司聚合了一批艺术志趣大致相近的创作人员；与此同时，也便出现了“海上各影片公司莫不各有其个性和特别之作风”的动人景观。

各异其趣的创作群体的形成，是产生流派的前提。大致说来，“明星”、“长城”、“神州”、“上海”、“大中华百合”、“天一”这几个群体此时的影片创作，均带有明显的流派特点。

明星影片公司群体是这个时期最为引人注目的一群。这个群体的主要成员张石川、郑正秋、洪深和包天笑，是当时最负盛名的电影编、导人员。郑正秋和张石川是同时作为公司决策人进行创作的，因而他们的创作思想在整个群体中起着主导的影响。总起来说，“明星”群体所遵循的是一种由《孤儿救祖记》确立的商业娱乐价值和社会教育价值并重的创作方向，代表作品有《玉梨魂》、《最后之良心》、《空谷兰》等。“明星”群体在本阶段实践了一种“通俗社会片”的创作模式。这种创作模式，在剧作取材上大多以家庭伦理故事为内容，在价值判断上以富于社会责任感的资产阶级改良思想和同情弱者的人道主义为取向，在技巧运用上则以传统叙事文艺的传奇方法和平俗晓畅为依据，因而容易赢得尽可能多的观众的

认同和舆论的总体肯定。与“明星”群体相比，长城画片公司一群人的创作指向带有更加鲜明的社会政治批判色彩。这个群体的主脑人物是公司创办者李泽源和梅雪俦等人，留学美国的经历和深切的爱国愿望，使他们为自己提出了“非采用问题剧制成影片，不足以移风易俗，针砭社会”的制片方针。正是在这个制片方针的指导下，他们与从学生时代就崇拜易卜生的侯曜和濮舜卿夫妇合作，创作了《弃妇》、《春闺梦里人》、《伪君子》等一批“社会问题片”。这些“社会问题片”，往往以人生抉择和不合理的政治现象作为银幕思考的着眼点，在人物身上所体现的更多是一种对现有道德状况和社会体制的反抗和叛逆精神。“长城”群体的创作，在当时知识层观众中就有“长城派”之誉。而同样受到知识层观众推崇而又被冠称为“派”的，是神州影片公司群体的创作。“神州派”的主要编、导人员有陈醉云、裘芑香、万籁天、李萍倩等人，但起领头作用的是公司主要发起人并兼摄影之职的汪煦昌。这位曾在法国专门学习电影摄影的归国留学生，既受过西方古典艺术的熏陶，又较多地接受了中国传统诗文精神的影响，因而其电影主张看上去更像此二者结合的产物：他看重电影的艺术品位，视其为“神圣高洁”，同时又认为电影“影响于社会人心者殊巨”，“能于陶情怡性之中，收潜移默化之效”。在这种观念的影响下，“神州派”作品形成了一种既注重人情世态的写实性再现、又讲究画面形象的含蓄的情感表现的主导倾向。“神州派”的解体几乎是与公司的解体同时完成的，在其存在的 3 年间创作的 8 部影片中，以哀怨风格和悲剧性见长的《不堪回首》、《难为了妹妹》堪称代表性作

品。在偏爱电影的艺术审美价值方面，“上海”群体比“神州派”走得更远一些。时人曾誉称“上海影戏公司的出品，虽然不能像人家一般的风行，但是它的艺术的价值，实在总是高人一等”。该公司曾有“家庭公司”之称，其主要创作人员多系但杜宇的家族成员（如演员殷明珠、但二春、贺蓉珠，摄影师但淦亭）。由于画家出身的但杜宇集投资者、决策者与编导于一身，因而他自己的创作就决定着公司的基本出品面貌。但杜宇曾认为“影戏，动的美术也”（美术一词在其时含有美的艺术之意），而他又把绘画的经验带入到电影创作之中，这样，他的作品常常具有一种追求意念性和形式感的唯美倾向。这一点，在早先的《海誓》中已有所表露，而在本时期的代表作《重返故乡》中则体现得几近极致。在20年代中期的带有流派性质的创作中，大中华百合影片公司群体的创作面貌稍复杂一些，这恐怕与该公司原本就由“大中华”和“百合”两个公司合并而成有关。但为这个群体带来声誉的，主要还是原大中华公司的陆洁、王元龙等一干人（包括后来由上海影戏公司加盟的史东山），因而他们的创作倾向在该群体中占有一定的主导地位。这种主导倾向曾被时人概括为“欧化”，它表现在两个方面：一是对某些西方生活方式与价值观念的认同；二是造型设计上（包括字幕衬画）的中西风格搀杂。《战功》、《小厂主》、《同居之爱》可以视为“大中华百合”群体的代表作品。与“大中华百合”群体的“欧化”相比，“天一”群体的创作面貌可谓大异其趣。从公司名称源自“天人合一”这一古代哲学概念可以看出，这个群体在形成之初有着一种认同旧有文化的自觉性。“天一”群体的核心人物

是邵醉翁，主要创作人员还包括邵邨人和高梨痕等。他们一开始创作的《立地成佛》、《女侠李飞飞》、《忠孝节义》等片，无不带有提倡所谓“忠信和平”和“人类互助精神”的旨趣。这种对传统道德和旧伦理的热衷，在他们以后的一些主要着眼于商业的“民间故事片”中也依然有所体现。

当然，除开上述几个群体的影片创作外，此时的中国影坛还有另一些不同色调的风景。但由于有的制片公司虽有明确的主张却缺少有艺术影响的作品（如“开心”、“大中国”），而有的制片公司虽曾有个别作品产生过较大艺术影响却并不具备主脑人物和固定的创作群体（如“民新”），因而较难进入流派的评价范畴。然而，即便是从以上列举的这些具有流派特点的群体创作现象中，我们也足以看出20年代中期的国产片创作的丰富性和多样性。

此时期的电影创作人员，主要来自两股源头：一是接受过较长期的旧文化熏陶，但同时又倾向资产阶级民主革命的新剧艺人和小说作家；二是受过西方高等教育或接受过五四运动思想影响和洗礼的归国留学生、新文艺工作者和电影爱好者。这两部分新、旧文化人，尽管在文化渊源、艺术修养、思想境界诸方面存在着差异，但在不满现有体制、要求社会进步这一点上，却是相似甚至相通的。这使他们不约而同地确信“艺术即教育”的艺术功能观。因而，“改造社会”、“为人生”、“补助教育”、“指导民众”，往往成为他们理解电影艺术价值的首要出发点。应该说，正是由于拥有了这样一个出发点，使得本时期的电影创作与时代的发展产生了较积极的对应。从总体的情形而言，充满爱国良心的现实批判意识和

富于正义情怀的人道主义精神，可以看作是这一时期电影创作的主潮。而揭露封建宗法制度遗害，抨击军阀统治，反帝爱国，同情弱者，歌颂爱情和呼唤婚姻自主，也便构成了本时期电影创作的最为常见的主题。诚然，由于成长过程尚显短暂以及受正统文化观念的影响等原因，本时期的中国影坛还未能得到更多数量的文化精英的智慧投入，因而也没有在总体上取得同期新文学创作、尤其是现代小说创作的辉煌成就，但是，大部分电影人仍然以自己的方式为社会历史的进步做出了贡献。

如果说，20 世纪 20 年代中期的影片创作，已经为民族电影开创了一种参与历史进步的传统的话，那么，与此同时，它也在银幕美学形态创造方面为日后的电影创作确立了某些基本的规范。这里，以张石川、郑正秋的创作为代表的“热闹型”和以洪深、史东山、但杜宇的创作为代表的“冷隽型”这两种银幕美学形态，无疑值得后人加以重视。

在整个默片时代的编导艺术家中，张石川和郑正秋有着十分突出的地位。这不仅是因为他们为中国早期电影建立过筚路蓝缕的拓荒之功，更重要的是因为他们拥有数量最为众多的同时代观众，而对当世或后世导演亦有既深且远的影响。20 年代中期是张石川和郑正秋电影创作最为旺盛的时期，在 1926 年郑正秋（图 5）开始独立执导影片之前，他们常常以互补合作的方式推出一部又一部颇具反响的作品（郑正秋主要负责编剧和字幕说明写作，而张石川则主要负责分幕和导演工作）。特定的学养经历，使他们与传统叙事文艺和时行通俗艺术有着较深的文化渊源关系，因此，他们的作品往往具

有以浅显的形式灌输社会改良思想这样一种鲜明的标识。正如时人所云，张石川“所导演之戏，以善善恶恶见长，如香山作诗，老妪都解，以是深得普通社会之欢迎”；郑正秋“任导演十年来始终是写实主义的，所编剧本寓教育于娱乐之中，力求浅显，感动力量极大”。正是由于着眼于大部分观众的一般欣赏水平，并采取在适应中求征服的操作策略，使得郑、张的影片创作体现出一种“热闹型”的银幕美学形态。所谓“热闹”（又称“热烈”），是当时评论界对某类影片风格的一种形容和概括。在郑、张影片中，它首先是以注重故事性为突出特征的。曾有记者向张石川探讨他的影片为何能够卖座的秘诀，张答曰：“无他，剧情见胜耳。盖国产电影怒崛至今不过三年而已，观众程度于上海一埠稍见参差外，余皆以明瞭为先。而吸引观众以动情感者，惟在剧情见胜。”具体而言，所谓“剧情见胜”，有两个互有联系的层次性含义：其一，采用有头有尾的“事实铺叙”方法，结构清晰，段落完整；其二，在此基础上，又调动曲折传奇的手段，强化情

图 5　郑正秋德高望重，被同业敬称为“老夫子”。

节，从而使影片产生强烈的煽情效果。正是从“剧情见胜”出发，为了保证叙述的清晰性、集中性和完整性，郑、张影片又具有场景安排集中、以场次带动镜头、以表演区为画面中心、以中全景为主要景别类型、以大量字幕承载对话和主观议论这样一些特点；而在表演形态上，则重“快的动作”（即能够产生戏剧性效果的外部动作）而轻“内心表情”（即以生活化为依据的心理表现），务使观众“不感枯燥”。所有这些，都是郑正秋和张石川在当时大多数电影观众中深得信赖的原因。

与郑正秋和张石川的“热闹型”的影片创作相比，洪深、史东山、但杜宇等人在此时期的“冷隽型”的影片创作，则较多地受到知识层观众的赞誉。所谓“冷隽型”，是指一种“淡而有味”的银幕美学形态。它常常具有重抒情表意轻事实铺叙、重心理描写轻情节传奇、重哲理意蕴轻善善恶恶、重画面展示轻字幕说明这样一些特征。在这类银幕美学形态的创造中，由于创作者带有更多的个人情趣，因而也经常呈现出同中有异的“个性作风”。洪深在当时评论中常被拟称为“东方刘别谦”，他虽为“明星”群体的一员，但创作风格却与该群体的主导面貌有所游离。他在本时期创作的《冯大少爷》（编导）、《早生贵子》（导演）、《爱情与黄金》（编导）等片，往往以挖掘人物心理和散文化叙事见长，注重“社会生活之断片描写”，故而有“心理影戏”之谓。由于洪深主张“影戏是用眼睛编的”，因此，他的影片首先是依靠画面内部的细微变化而不是戏剧性的情节冲突来拨动观众心弦的。这样，在演员指导上，他要求动作体现心理内涵，重视动作细

节的设计(洪深在此时期还经常亲自担任角色)。与此相联系，他对字幕运用的态度也较为谨慎。在郑正秋和张石川的影片中，字幕常常接近 300 条，且冗长繁复；而洪深在处女作《冯大少爷》中只使用了 113 条字幕，即使后来接受了观众意见，《早生贵子》的字幕也只增加到 220 条(每条平均仅 10 个字)。在导演手法细腻和注重心理刻画这一点上，史东山与洪深有着相似之处，因而在当时评论中常以洪、史并称。他在本时期创作的《杨花恨》(编导)、《同居之爱》(编导)、《儿孙福》(导演) 等片，往往截取都市中的世俗生活现象，加以写真性展示和含蓄的评判。由于爱好美术和音乐，史东山在镜头运用和场面调度上有着更多的审美敏悟，他的影片对构图和用光颇为讲究，镜头分割相对较细，敢于和善于运用近、特景别。还值得一提的是，在当时条件下，史东山对运动镜头也作出过较早的尝试(如《同居之爱》中足球比赛一场，曾用 3 架摄影机放在汽车上进行跟踪拍摄)。与洪深和史东山相比，但杜宇在叙事和画面造型上可能更有个人特色。他在本时期创作的《弃儿》(编导)、《重返故乡》(编导)、《还金记》(导演) 等片，虽然以“社会片”相号召，但为舆论所看重的，却是影片所体现的哲理意趣和所谓“隽逸”、“审美”风格。作为画家，但杜宇比史东山更具名声，而他的影片之所以名重一时，也正是因为他“融画入影”。出于电影的绘画观念，但杜宇偏爱用象征性的银幕构思来传导某种意念。而这一特点，在《重返故乡》一片中体现得最为典型。这是一部无论是在剧作构思抑或是在视觉表现上均堪称新奇的影片，它以主人公素女羡慕都市物质浮华、终又幡悟归乡的经历，表

达创作者对人类本性何以迷失这一哲学命题的思考；而在人物的设置上，则“以无形之形容词，假托于剧中人”，如以“光阴”命名母亲，以“贞节”、“虚荣”、“青年”和“美丽”命名素女的四个姊妹（实为代表素女的品行和外貌）。影片在视觉上也大量地采用了假定和象征的手法，如，素女结交了一批都市青年，在请“诚恳”为她画像时，“金钱”前来骚扰，而“诚恳”的朋友“侠义”奋力相阻，结果却因“金钱”掷出一枚银元而应声扑地。与此同时，影片对色彩、光影和布景也颇多意念性的设计，而在镜头的组接上又体现出一种“意到笔不到”的跳跃效果。这些银幕语言创造特点，在当时显然带有一定的先锋探索色彩。

上述这两种“热闹型”和“冷隽型”银幕美学形态，无疑对中国电影艺术传统的形成产生过深远的影响。而就电影与观众的关系而言，如果说，“热闹型”美学在“大众化”上做出了重要贡献的话，那么，“冷隽型”美学在“化大众”方面也是功不可没的。

四　走向商业竞争

中国电影在初盛阶段的各异其趣的艺术探索和艺术竞争，显然是以获得市场的支持为重要前提的。换言之，由于国产片的剧情和字幕易于观众接受（早期在中国放映的外国片，字幕均未经翻译，一般观众只能通过说明书或现场解说了解剧情），也由于《孤儿救祖记》的成功，激发了观众对国产片的观看热情；而这又反过来使放映商看好国产片，从而

为制片者们带来了较高的市场回报。以明星影片公司的出品为例，1925 年前后每片平均成本为 6000 元，而国内与南洋市场的平均收入每片可达 2 万元。这种只须出片即有人购买的“卖方市场”情形，无疑为艺术家们不同的艺术追求提供了物质保障。但是，作为一种文化产业，中国早期的电影创作和生产，也存在着先天的隐患，这就是缺少民族资本的坚实而持久的支持。就民族资本自身的境遇而论，尽管在第一次世界大战期间曾经获得过短暂的发展，但它事实上从未逃脱过帝国主义列强经济和本土封建经济的双重压迫。在 20 年代中国的资本主义经济中，民族资本在其中的份额从未超过 18%，而占绝对份额的则是外国资本和官僚资本。在此种情形下，中国早期电影要想获得民族资本的巨额投入，只是一种无望的期待。由于缺乏雄厚的资本实力，往往使电影经营者在需要承担风险的时候缺乏承担风险的能力。他们只能完全听命于市场，而几乎无力去“创造市场”；一旦流动资金告急，若不及时调整决策，其结果便可想而知。因此，中国电影在初盛阶段的那种令人怀想的创作局面并未持续多久，它很快就被愈演愈烈的商业竞争浪潮所湮没了。

诚然，各制片公司彼此间由求异性的艺术竞争而走向趋同性的商业竞争，有着包括社会动荡加剧等在内的多种原因。但这之中市场情形的变化，无疑起着相当的决定作用。这种变化至少包括两个方面：其一，就国内市场而论，观众对国产片开始学会了选择，往日的那种只要有新片就欲先睹为快的热情明显减退，因而赚钱已不再轻而易举；与此同时，影院方也越来越多地由原来的票款平分而要求制片方以底价包

租，实际上把风险推向制片方独家承担。其二，随着国产片在南洋打开销路，一方面南洋市场的份额开始加大，另一方面当地观众的观影趣味也在发生着变化。国产片在南洋的主要观众是华侨劳工，他们对国产片的最初热情首先是建立在对祖国的思念之情上的，而一旦这种“故国情思”得到满足之后，他们对影片的纯娱乐要求便变得高于一切。这样，南洋片商的意见也便越来越多地成为影片生杀予夺的操纵力量。在这种由“卖方市场”向“买方市场”转变的情形之下，制片公司不得不对如何吸引观众加以思量，从而也不得不调整既定的各异其趣的制片方针。于是，对于依靠并不宽裕的流动资金来经营的制片家们来说，制作商业片就成了他们共同的选择。

从1926年下半年开始的4年多时间里，中国影坛相继形成了“古装片”、“武侠片”、“神怪片”这三股商业电影创作热潮。

所谓“古装片”，当时又称为“稗史片”，它基本上是一种根据旧文学素材改编拍摄的影片类型。其所采用的人物和故事原型，大抵出自以下两个系列：一是流行于吴语区的带有很大民间传说成份的评弹书目；二是演义小说和其它古典名著。就总体的情形而论，这股席卷影坛的“古装片”浪潮并没有得到当时舆论界的肯定。由于过于切近商业功利意图，绝大多数影片几乎均是借模糊的年代概念和假托古人姓名，搬演“才子佳人”或“英雄美人”这样一种传统叙事母题，并穿插以能够迎合市民观众俗好的艳闻逸事和油滑噱头。即使表面上有着严格的历史年代界定的影片，也往往缺乏对可考

史实的依循，而更多热衷于野史细节。与此同时，大多数影片在工艺环节上也流于草率从事。为了在较少的资金和较短的时间前提下敷衍成片，编写一个简单的剧情幕表，搬用几件现成的戏曲行头，绘上几堂简陋的布景，凑集几个临时演员，几乎是多数制片公司（尤其是小公司）所惯用的策略。自然，在整个“古装片”创作浪潮中也有个别作品拍得较为用心，其中大中华百合影片公司的《美人计》和民新影片公司的《西厢记》可以看作庸中佼佼。由朱瘦菊编剧的《美人计》，取材于《三国演义》的第54回和第55回，某些细节还经过专家的考据和论证。影片长达24本，分上下两集，耗资15万元（这在当时是一个惊人的投资数额，它至少相当于10部影片的成本），场面宏富，演员阵容浩大，并由史东山、陆洁、朱瘦菊和王元龙4位名导演联合执导，从开拍到最后完成历时一年。从投资数额和制作质量来说，《美人计》在20年代国产片中堪称独步之作，因而声誉颇佳。遗憾的是，这部影片虽然如创作者所说无意“唐突古人”，但由于缺乏较科学的历史观，因而仍然失之浮面和牵强，以至在很大程度上仅仅成了“周郎妙计安天下，赔了夫人又折兵”这一趣味性主题的演绎。而影片对几个主要人物的历史贬褒，也仅仅简单地归之于“诈”（周瑜）、“孝”（孙权）、“慈”（孙母）、“节”（孙夫人）、“忠”（诸葛亮）、“义”（赵云）等旧道德范畴。与《美人计》相比，侯曜根据同名元代杂剧编导的《西厢记》，在对原著改编的价值取向上无疑有着更多值得肯定之处。它较好地继承了原著中的反封建的叛逆精神，热情讴歌了主人公对爱情的浪漫追求；与此同时，影片还有意识地加强了孙飞

虎这层冲突因素，以此来表达创作者对现实恶势力的否定。值得注意的是，影片在导演技巧处理上表现得颇为娴熟，镜头的视点富于变化（几个大场面采用了多机拍摄），剪辑流畅，喜剧噱头和特技的运用也较为贴合剧情。尤其是张生持巨笔与孙飞虎对垒这个长达4分多钟的梦境段落，以电影化的方式对原著中“笔尖儿横扫五千人”这句唱词作了出色的视象发挥，从而一方面准确、生动地刻画出张生在爱情受挫时的微妙心态，另一方面也在某种程度上传达出知识分子的“以文克武”的幻想。但同样需要指出的是，影片在表演和武打场面方面也仍然存在着戏曲化的痕迹，这使得《西厢记》在代表当时较高的导演水平的同时，也反映出“古装片”创作的某些通弊。

在“古装片”方兴未艾的同时，“武侠片”也悄悄地跃上了银幕，并很快构成了商业电影竞争中的第二个浪潮。它的风行影坛，从表面上看与当时提倡所谓“国民军事教育”的“尚武”思潮有关，但更为直接的原因，还是来自市场的诱惑。1928年，“武侠片”的势头压过了“古装片”；而到了第二年，“武侠片”的年产量竟达到了80余部。“武侠片”大多脱胎于坊间流行的传统侠义小说和当时报刊连载的武侠小说。与“古装片”相比，它的创作带有更加明显的类型化特征。其一，就剧情的冲突主题而言，“武侠片”大致不出除霸型（如杨小仲导演的《大侠甘凤池》）、复仇型（如陈铿然等导演的《儿女英雄传》）、比武型（如任彭年导演的《方世玉打擂台》）和夺宝型（如邵醉翁导演的《夜光珠》）这样四种模式；其二，在角色的设置上，“武侠片”的主要人物不仅武功高强、身手

不凡，而且兼具超乎常人而又吻合一般观众道德理想的人格风姿，如锄强扶弱、劫富济贫、赴人困厄、重诺好义、功成身退等等。此外，“武侠片”在制作上也是高度类型化的。它们一般采取低成本（如多用外景和模型、为此类影片设计出一种通用的“特装”、大公司分小组包工出品等）、短周期（多为两三月，少则十数天）、大批量等制片策略。至于演员的选择，往往重其“明星效应”并在不同影片中重复起用，为此，各公司拥有和扶植了一批叫座的“侠星”。如大中华百合公司的王元龙、王征信，华剧公司的张惠民、吴素馨，友联公司的范雪朋、徐琴芳，明星公司的郑小秋、夏佩珍等等。而临时演员，则由聚居于跑马厅附近的“马立斯打武班底”的拳术师们充任。作为银幕上的浪漫传奇，“武侠片”在某种程度上也带有以曲折隐晦的方式评价生活的意味，但由于大多数影片的艺术和技术质量缺少保证，因而能够为时人称道的作品并不多。

“神怪片”可以看作是“武侠片”的一种延伸，它是在“武侠片”对剑客侠士的超常体能极度张扬的前提下发展起来的，因而当时又被称作“武侠神怪片”或“神怪武侠片”。但是，它在与“武侠片”有着渊源联系的同时，又有着一些较为明显的不同的创作特征。其一，顾名思义，“神怪片”的表现重心已不再是一般意义上的仗义行侠和武艺较量，而是往往立足武林宗派之间的法术争斗〔如《火烧红莲寺》（图 6），即是以“昆仑派”和“峨嵋派”之间此起彼伏的斗法情形为主要剧情内容的〕。其二，在视觉形象的设计上，“神怪片”除了“武侠片”所共有的荒山野郊背景之外，几乎每片必有古

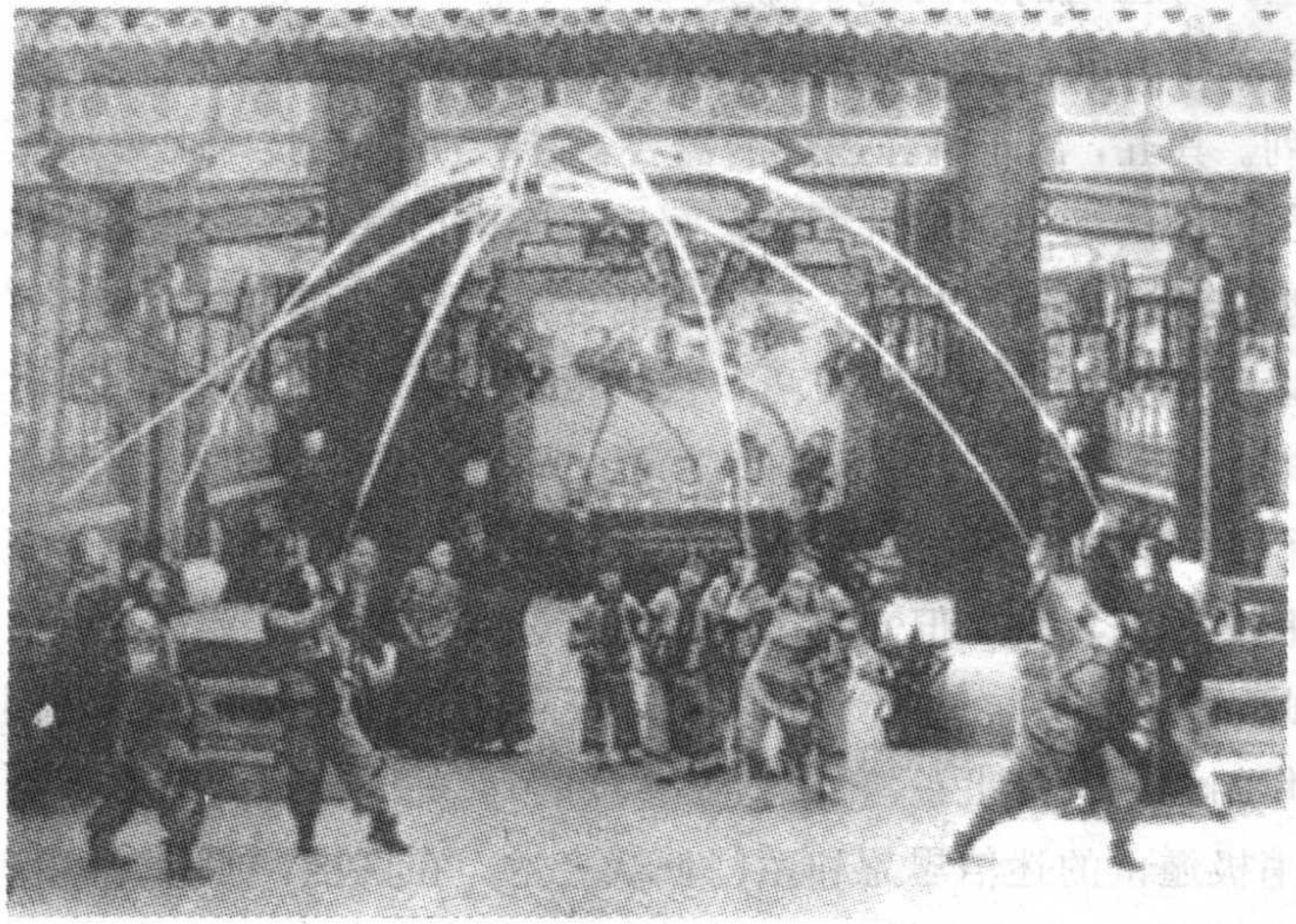

图 6　《火烧红莲寺》剧照。该片是“武侠神怪片”的代表作，使用了不少“飞剑白光”等特技。

刹老庙和“飞剑白光”，并不时穿插裸女怪男的狰狞面目；而驾云腾空、隐遁无迹则更是必不可少的银幕形象构成要素。其三，“神怪片”更注重“连集片”的拍摄，往往在第一集打响之后，就立刻接二连三地制作续集，如明星公司的《火烧红莲寺》自 1928 年至 1931 年制作了 18 集；友联公司的《荒江女侠》自 1930 年至 1931 年制作了 13 集；天一公司的《乾隆游江南》自 1929 年至 1931 年制作了 9 集。其四，与“武侠片”相比，“神怪片”的仿作尤多，往往某大公司的某片一经走红市场，许多小公司便竞相仿效。如明星公司的《火烧红莲寺》一炮而红之后，紧接着便有“昌明”、“暨南”、“复

旦”等公司的《火烧平阳城》、《火烧七星楼》、《火烧青龙寺》等步其后尘，以至于形成了一个数量可观的“火烧”系列。其五，出于神怪内容的需要，“神怪片”在技术上更加注重特技的运用，停机再拍、倒拍、逐格拍摄、多次曝光、模型接顶、卡通（或真人与动画结合）、叠印等多种“幻摄法”以及机关布景等美工技巧，被大量地使用于影片的前期和后期制作过程中。作为一种纯粹以“将本求利”为目的的商业行为，“神怪片”虽然对电影的技术可能性和叙事能力作了多种尝试和发掘，但实际上并不具有艺术创新的意义。不仅如此，这类影片在总体创造上几乎乏善可陈。它们一方面在剧作结构的设计上荒唐怪异且错漏颇多，另一方面又有意渲染消极遁世的迷信思想和蛮门仙妖之术。在这里，原先“武侠片”创作中的或多或少的世俗情态和社会批判意味消失了，而代之凸现的则是一种近乎“精神麻醉”的负面作用，以至于不仅观众在观片之前焚香拜神、观片之后径往峨嵋求道寻仙的事例时有发生，而且连创作者本身也为自己所营造的这个魑魅世界所迷惑，甚至常常于摄影棚中设神龛以求保佑。从“武侠片”到“神怪片”的这种消极浪漫主义的极端化发展，无疑使得这一时期的商业片创作走入了最后的歧途。

应该说，20年代中期以后的上述三种商业电影现象，对丰富民族电影的创作类型是有某种贡献的。但同时，它又是以愈演愈烈的“游戏规则”的丧失为代价的。那些在数量上远远超过大公司的众多小公司，由于资金短绌而又想尽快获利和周转，一方面肆意奉行“本轻片劣”的制片作风（有时竟用五六分钱一尺的子片来代替二角多钱一尺的母片），另一

方面又不惜以低廉价格出售影片。这就给那些制作态度原本较为认真的大公司造成了营业压力。为了与小公司进行出片速度和降低成本的竞争，大公司也愈来愈向小公司的那种恶劣的制片作风靠拢。这种粗制滥造之风，不仅使观众已有的电影文化水平大为降低，而且使民族电影业走向了危途。其所造成的直接后果便是：一，南洋片商借机将收购价格压到低而再低，使国产影业赖以维系的主要经济收入锐减；二，国内大中城市中比例占多数的由外商投资的影院，拒绝放映国产片，从而几乎使国产片的国内市场濒于丧失；三，由于上述市场的原因和各公司之间的剧烈倾轧，加之物价飞涨，最后导致了大量制片机构的倒闭。小公司纷纷关门大吉暂且不论，即便如“长城”、“民新”、“大中华百合”、“友联”、“上海影戏”这样的具有中型规模的制片公司，也无不濒临生存危机，以致或被迫停业，或合并入其它公司。

至此，中国的电影业和电影创作在告别20年代、进入30年代的同时，也为自己提出了一个严峻的课题：如何获得转机和新生？

思考题：

1. 第一部国产片是什么？拍摄上有何特点？
2. 《孤儿救祖记》对早期民族电影产生了何种影响？
3. 20年代中国电影是如何由艺术探索走向商业竞争的？商业电影的类型特征和制作策略是什么？

参考书目：

1. 王汉伦等著：《感慨话当年》，中国电影出版社 1983 年版
2. 戴小兰编选：《中国无声电影》，中国电影出版社 1996 年版
3. 郑为培、刘桂清编选：《中国无声电影剧本》，中国电影出版社 1996 年版
4. 程季华、李少白、邢祖文编著：《中国电影发展史》（第一卷），中国电影出版社 1981 年版

第二章

调 焦

(1931—1937)

一 求变之初

“穷则变，变则通”。如果说，日益加剧的商业竞争对刚刚建立的中国电影工业造成了掠夺性破坏的话，那么，它所产生的后果实际上也宣告了投机作风的失败。但从某种意义上说，正是投机作风的失败，为新的秩序的建立带来了可能。它一方面使从影者开始重新考虑如何以质量求生存，另一方面也为整顿电影生产的经济环境、探求新的经营方式以及从业人员的汰选和重新组合提供了契机。而由罗明佑创办的联华影业公司，正是在这个时候以一种新的管理和创作面目跃出历史海面的。

出身于广东富商家庭、而父辈中又不乏政府要员的罗明佑，是一位颇有雄心的电影事业家。早在1918年求学于北京大学期间，他便出于电影“可兼教育、实业之长”的认识创办了真光电影院。由于对片源的选择注重文艺价值、而票价上又对城市平民和青年学子有较大倾斜，这家电影院很快获得了良好的社会声誉和经济效益。此后，罗明佑的电影放映

业务和经营区域不断扩大，并于 1927 年创立了先后拥有 20 余家电影院、放映范围覆盖北方五省的华北电影公司。1929 年，美国有声片开始输入中国。当那些由外商投资的首轮影院纷纷改装有声放映设备的时候，罗明佑不仅没有急于趋时，反而以独特的眼光看到新的机会正在向自己招手——对于大多数尚无实力配备有声放映设备的国内中、小型影院来说，一方面可供选择的外国默片越来越少，另一方面又对粗制滥造的国产片越来越失去信任，因此大有片荒之虞。正是在这种情形之下，同时也考虑到为自己所辖的放映网络提供优质的片源，罗明佑开始向制片领域挺进。1929 年 11 月，他带着亲自创作的《故都春梦》剧本去上海向老朋友黎民伟寻求支持和合作。此时，黎民伟创办的民新影片公司已在商业竞争浪潮中陷入经济困境，因此罗、黎二人很快达成了共识，决定利用各自的优势以“华北”和“民新”两家的名义联合摄制影片。次年，《故都春梦》（孙瑜导演）摄竣。该片取材于北京郊区某小学教师贪慕虚荣、浮沉宦海的真人真事，由于创作者在素材基础上挖掘了人物性格的悲剧色彩，并寄寓了一定的现实批判和人生警示意图，加之艺术处理又较为细致讲究，因此上映后令观众耳目一新，获得了出乎意料的营业效果。《故都春梦》的一炮而红，使罗明佑更加坚定了发展制片业的信心。1930 年 10 月，罗明佑在“华北”和“民新”的基础上又合并大中华百合影片公司、上海影戏公司等机构，正式向南京政府和香港政府注册成立了联华影业制片印刷有限公司。至此，一个在沪、京、港三地辖有 4 个制片厂，同时又将宣传、发行、放映纳入一体化经营轨道的新型集团性影

业组织，就这样步入了30年代的中国影坛。

联华公司的异军突起，不仅在实力和规模上与“老牌”的明星公司和天一公司构成了“三足鼎立”之势，而且为弥漫着趣味主义和投机作风的影坛带来了新的创作气象。事实上，联华公司在尚未正式宣告成立之前，已在《故都春梦》的上映广告中打出了“复兴国片”的旗号；而公司正式成立之后，则更加明确地制定了“提倡艺术，宣扬文化，启发民智，挽救影业”的工作总纲。由于罗明佑决意“改革神怪迷信凶恶打杀之国片作风”，因而罗致了不少具有新文艺素养的电影人材；而正是这些试图通过电影来传导新的思想和新的艺术观念的所谓“新派”电影人，为联华公司的“国片复兴运动”创造了佳迹。从1930年年底开始的一年间，联华公司以几乎平均每月一片的速度相继向市场推出了《野草闲花》（孙瑜编导）、《恋爱与义务》（朱石麟编剧，卜万苍导演）、《一剪梅》（黄漪蹉编剧，卜万苍导演）、《自由魂》（孙瑜编剧，王次龙导演）、《桃花泣血记》（卜万苍编导）等11部常规长度故事片。这些影片大多以较强的现实感和较高的艺术品位，受到了广大观众、尤其是青年和知识分子观众的欢迎。在这些影片中，《野草闲花》、《恋爱与义务》和《桃花泣血记》可以看作是体现“国片复兴运动”创作成就的代表性作品。《野草闲花》叙述的是一个不无理想成分的爱情故事：女主人公丽莲是一位自幼从北方灾区流落到上海、并由棚户区的平民抚养长大的卖花少女，她不仅聪慧纯洁，而且天生一副好嗓子；而男主人公黄云则是音乐学院的毕业生，由于拒绝包办婚姻，独自来到乡间从事音乐创作。在黄云的帮助下，丽莲成了一名

歌唱家。但当两人感情益笃的时候，黄家却百般阻挠，以致丽莲在忍痛割断情丝的同时染病失业。最后，黄云毅然告别封建家庭，决心与丽莲共同去勇敢地担当生活的风雨。本片的编导孙瑜在30年代曾有“银幕诗人”的誉称，在这部影片中，他开始显露出既直面现实人生又着力塑造主人公理想人格的积极浪漫主义的创作风格。影片在表现手法的运用上也颇下功夫，如将俯摄的南京路繁华景象与丽莲向行人卖花的近景加以叠印；又如在游乐场“大飞轮”的画面之后，以同样的景别化入病妇手摇的纺纱竹轮。这种富于象征和对比效应的镜头组接方式，为当时的观众提供了新鲜的视觉经验。影片还穿插了一场歌剧演出的“戏中戏”，孙瑜和他的三弟孙成璧专门为此而创作了四段男女对唱的《寻兄词》；尽管还只是以普通唱片的形式采用手工操作为影片配音，但作为中国第一首电影歌曲，它却以特有的艺术魅力很快传遍了学校和街头。由卜万苍导演的《恋爱与义务》和《桃花泣血记》，也是为联华公司带来声誉的两部上乘之作。前者根据嫁到中国的波兰女作家华罗琛夫人的同名小说改编，叙述一个大家闺秀与大学生自由恋爱、但终为封建家庭和社会所不容的故事；后者以桃花的开放与凋零作为象征，通过一对出身不同的青年男女的爱情悲剧，揭露了封建门阀观念对美好人性的扼杀。这两部影片叙事流畅，风格哀婉。值得一提的是，上述“国片复兴运动”的代表性作品均由阮玲玉和金焰担任主演，他们不仅以真挚质朴的演技塑造了动人的银幕形象，而且也以自身清丽、英俊的外形和脱俗的内在气质，向观众展示了一种新的大众偶像风采。

第二章　调焦（1931—1937）

就出品数量而论，联华公司的初期创作在当时整个影坛所占的比例并不算大，但其注重艺术质量的制片实践，却无疑为提高国产电影的文化地位、改变观众结构和重新赢得市场起到了积极的作用。从一定意义上说，“国片复兴运动”也为不久以后勃兴的标志中国电影艺术整体跃进的“新兴电影运动”作了某种准备。

如果说，中国电影在进入30年代之际已经预示出一种寻求艺术变革的趋势的话，那么，几乎与此同时开始的有声片的试制，也在国产片的技术形态的变革中迈出了最初的步伐。从世界范围看，早期有声电影的技术探索，经过了蜡盘发音和片上发音两个阶段。所谓“蜡盘发音”，即是将声音录在特制的蜡盘唱片上、再用一种与放映机同步的唱机为影片配音；而“片上发音”，则是利用声光转换原理将声音录在胶片右侧的声带上、再通过放映机上的还音装置与画面同时放出。中国有声电影的摄制，最先也是从蜡盘发音入手的。1931年1月，明星影片公司和上海百代唱片公司以“民众影片公司”的名义，合作摄制完成了中国第一部有声片《歌女红牡丹》（洪深编剧，张石川导演）。这是一部以揭露封建意识对旧时代妇女精神毒害为主旨的影片，叙述名坤红牡丹遵母命嫁给本性浮薄的丈夫以后，不仅备受欺凌，而且艺术生涯也日形沦落；但当丈夫卖掉女儿、又因懊悔而失手杀人后，她又克尽妇道，托人设法营救。影片的制作历时半年，耗资12万元，最后共制成1．3万尺胶片和18张蜡盘。由于缺乏经验，《歌女红牡丹》的录音工作前后反复达5次之多。也同样是由于缺乏经验，影片在灌录全部对白和《穆柯寨》等4个京剧唱段的时

候，忽略了应有的环境音响。尽管如此，影片于当年3月公映时，依然获得了轰动性的营业效应。两个月后，友联影片公司也以“一鸣有声电影公司”的名义，向市场推出了蜡盘发音片《虞美人》（徐碧波编剧，陈铿然导演）。但蜡盘发音毕竟存在着胶片发生意外断裂之后声音与画面难以对应的问题，因而一些影片公司又开始直接尝试片上发音的制片工作。率先与观众见面的，是由大中国影片公司和暨南影片公司合股拍摄、以“华光片上有声电影公司”名义出品的《雨过天青》（谢世煌编剧，夏赤风导演）。这部租用日本设备并赴东京拍摄的影片，叙述的是一位丈夫喜新厌旧、最后又与妻子重温旧好的故事。影片公映于1931年7月，由于内容流于平庸俗套，加之正值国人反日情绪趋于高涨，因此并未获得预期的营业效果。而3个月之后天一影片公司租用美国片上发音设备拍摄的《歌场春色》（姚苏凤编剧，邵醉翁、李萍倩导演），则由于有一批电影和歌舞明星参加主演而大获成功。此后，“天一”、“明星”等制片公司相继以巨资向美国购置了较先进的有声电影设备，蜡盘发音便很快为片上发音所替代。值得提及的是，1933年，亨生影片公司的创办人颜鹤眠，曾用自己发明的“鹤鸣通”尝试拍摄了一部《春潮》（蔡楚生编剧，郑应时导演），这是中国第一部使用国产电影录音设备制作的片上发音有声片。

声音进入电影，是电影技术形态发展的一个必然趋势。但由于摄制有声片需要昂贵的成本，因此，中国制片业并没有在短时间内放弃默片的拍摄。在此后的大约5年时间的默片与声片并存和交替过程中，默片在总数上依然相当可观；直

到 1936 年之后，声片才基本取默片而代之。

二　新兴电影运动

如前所述，随着商业主义制片路线的盛极而衰，国产片的艺术面貌开始出现了部分改观。但真正促使 30 年代的中国电影发生整体性的艺术巨变的，却是“新兴电影运动”的大规模崛起。

“新兴电影运动”是在外患和内忧日益加剧的时代背景下勃兴的。1931 年的“九一八”事变和 1932 年的“一二八”事变，已然把整个中华民族逼到了生死存亡的危险关头。同时，政治的腐败和经济的凋敝，又使广大民众与统治者的矛盾越来越趋于尖锐化。社会的巨大变化和动荡，不能不对电影产生同样巨大的影响。首先，由于民族危机激发了全民性的爱国意识和救国愿望，观众对银幕上的神怪魅影和老套的言情故事表现出更加厌恶的态度。就在“九一八”事变爆发不久，当时的《影戏杂志》收到了数百封观众来信，纷纷要求各制片公司积极拍摄富于时代内容的影片。观众欢迎什么和拒绝什么的市场信号，在“一二八”之后变得更为明确——《十九路军血战抗日》等一批在硝烟中诞生的新闻纪录片，一俟与观众见面，便获得了热烈的反响。其次，战事的发生也给电影业带来了重大损失。“九一八”之后，国产片丧失了东北放映市场。而“一二八”的炮火，又使上海大多数制片机构和相当一部分电影院遭到了不同程度的破坏。显然，面对当头的国难、日益加深的社会矛盾和电影业自身的生存困境，唯

有彻底告别趣味主义的迷梦、摄制反映现实生活和大众愿望的影片，才是电影经营者摆脱窘迫、重获发展的出路。正是在此种情形之下，各制片公司的创办人纷纷开始寻求与左翼文化人的合作，从而为“新兴电影运动”的发生提供了契机。与此同时，方兴未艾的左翼文艺运动也开始对电影表现出了特殊的关注。早在“九一八”事变爆发前夕的 1931 年 9 月 1 日，中国左翼戏剧家联盟通过了《最近行动纲领》，而这个“纲领”有将近一半的篇幅涉及到电影。在指出“本联盟目前对于中国电影运动实有兼顾的必要”的同时，“纲领”对输送剧本和人材、开展理论批评和译介工作作了具体的建议。此后，随着条件的成熟，以夏衍、钱杏邨、郑伯奇 3 人于次年夏天应邀加入明星公司为开端，阳翰笙、王莹、沈西苓等一批相当数量的左翼文化人，也陆续以编剧、演员、美工师等身份加盟各个制片公司。作为一支队伍庞大的新生力量，这些左翼文化人很快便对整个电影创作界产生了深刻的影响。不仅如此，随着由“剧联”领导的“剧评小组”扩大成立为“影评小组”，以及一批进步评论家与上海各大报纸的电影副刊取得密切的联系，电影的理论批评也出现了空前活跃的局面，从而在舆论上为创作的新变起到了积极的倡导和监督作用。在时代的感召和左翼文化人的带动下，1933 年 2 月，由“中国电影界努力分子集合组织”的中国电影文化协会宣告成立了。这个由郑正秋、孙瑜、洪深、田汉、夏衍等 32 人任执行或候补执行委员的群众性组织，团结了电影界各个方面的知名人士。它以“认清过去的错误”、“探讨未来的光明”、“建设新的银色世界”为指导思想，给今后的电影创作提出了

“和整个社会文化运动协力前进”的明确目标。它的成立，标志“新兴电影运动”正式全面展开。

从“新兴电影运动”存在的历史来看，它大致经历了1933年的迅起、1934年—1935年的曲折绵延和1936年—1937年的重新高涨这样三个阶段。

对于30年代的中国电影来说，1933年是一个重要的年头。经过半年多的酝酿，“新兴电影运动”在这一年中取得了势头颇猛的实质性进展。首先跃入观众视野的，是由田汉编剧、卜万苍导演的《三个摩登女性》（图7）。它通过一个男青年和三个女青年对自己生活道路的不同选择，寄寓了时代环

图7　《三个摩登女性》剧照。男主人公张榆由“电影皇帝”金焰饰演（左）。在张榆身上有金焰自己的影子。

境与个人命运关系的现实思考：大学生张榆因不满家庭对自己婚姻的包办，而从东北家乡来到上海，不久，他投身电影界，并很快以主演言情片而出名；爱慕虚荣的“热情女性”虞玉，先是经常与张榆双双出入舞场，后则投入了香港富翁的怀抱；痴情的影迷陈若英，因未能得到张榆的爱情，竟殉情自杀；而张榆并未谋面的未婚妻周淑贞，在家乡沦陷后也与老母一起逃亡到上海，作了一名电话接线员。在“一二八”的前线救护工作中，张榆和周淑贞终于相识，最后，张榆通过周淑贞的贫苦朋友而真切地了解到下层社会的生活，他们并肩走向了罢工斗争。尽管影片的主题表达和性格刻画尚嫌直白和简单，但它的4位主人公各自人生道路的走向，尤其是张榆由动摇到转变的经历，则无疑构成了或沉沦或新生的时代象征。影片于1933年元旦前夕开映后，立刻引起了广泛的社会反响，成为新春伊始第一部引起轰动的国产片。如果说《三个摩登女性》是“新兴电影运动”的第一只报春之燕的话，那么两个多月后公映的《狂流》，则以更加突出的创作实绩为“新兴电影运动”增添了一抹浓郁的春色。这部由夏衍编剧、程步高导演的影片，在题材上带有更加直捷的现实性。它的故事是以1931年长江流域发生的特大水灾为背景而展开的：地处汉口上游的傅庄在洪水包围中告急，小学教师铁生带领村民奋力筑堤，而乡绅傅柏仁却避居汉口，不仅以驾船观赏水灾为乐，而且私吞救灾捐款。汉口被淹后，傅柏仁又回到了暂时转危为安的傅庄。不久，堤坝再度面临冲决危险，铁生抱病参加抢险。资、力俱穷的村民决定搬取傅家以赈款购备的木材作抢修之用，但傅柏仁竟召保安队加以弹压，铁生

和村民忍无可忍，起而反抗。在混乱之中，堤坝终于溃决，傅柏仁等人在狂流中挣扎着，而铁生则努力向其他求救的村民游去。《狂流》第一次向观众正面展示了一幅中国农村的触目惊心的画面：农民的生之艰难与权绅的为富不仁、天灾与人祸、压迫与抗争……它以写实性的场景营造（其中还穿插有大量纪录片素材）、富于视觉冲击力的蒙太奇手法和尖锐的戏剧性冲突，把一种赤裸裸的真实与设身处地的呐喊交织在一起，给整个影坛带来了极大的震撼，从而被誉为“中国电影新的路线的开始”。《三个摩登女性》和《狂流》的出现，为“新兴电影运动”开创了良好的起点。此后，《城市之夜》（贺孟斧、冯紫墀编剧，费穆导演）、《都会的早晨》（蔡楚生编导）、《脂粉市场》（夏衍编剧，张石川导演）、《母性之光》（田汉编剧，卜万苍导演）、《压迫》（夏衍编剧，程步高导演）、《挣扎》（于定勋编剧，裘芑香导演）、《春蚕》（夏衍编剧，程步高导演）、《小玩意》（孙瑜编导）、《铁板红泪录》（阳翰笙编剧，洪深导演）、《香草美人》（马文源、洪深编剧，陈铿然导演）、《恶邻》（李法西编剧，任彭年导演）等一批新兴电影的重要影片，在本年度接踵问世。这些从不同的侧面暴露和批判现实的黑暗、传达鲜明的反帝反封建的时代主题的影片，不仅在舆论上普遍受到推许，而且绝大部分获得了较好的票房价值。由于创作成果丰硕、而观众又对国产片的热情在一定程度上超过了进口片，这一年被称为“中国电影年”。

1933 年年底，一群暴徒以“上海影界铲共同志会”的名义，对创办不久便拍摄了数部进步影片的艺华公司进行了法

西斯式的破坏。以此为标志，“新兴电影运动”进入了一个曲折绵延阶段。富于反抗和暴露意识的新兴电影，无疑对官方的权力和意识形态统治构成了威胁。从这个意义上说，捣毁艺华公司事件并非偶然。与此同时，南京政府和上海租界当局也加强了对影片的检查，其剪刀政策日益严厉，以至使制片公司的老板们心怀惶恐。但是，尽管如此，新兴电影依然以顽强的姿态生长着、发展着。从 1934 年年初到 1935 年年底的两年间，进步影人又陆续向观众奉献了《中国海的怒潮》（阳翰笙编剧，岳枫导演）、《女人》（史东山编导）、《上海二十四小时》（夏衍编剧，沈西苓导演）、《神女》（吴永刚编导）、《桃李劫》（袁牧之编剧，应云卫导演）、《大路》（孙瑜编导）、《新女性》（孙施毅编剧，蔡楚生导演）、《风云儿女》（田汉编剧，许幸之导演）、《乡愁》（沈西苓编导）、《都市风光》（袁牧之编导）等一批优秀作品。与前一阶段相比，此间问世的新兴电影作品，无论是在社会思考抑或是在艺术表现上均日趋成熟。值得特意提及的是，这一阶段还出现了两部为新兴电影带来巨大的营业效应的佳作——《姊妹花》和《渔光曲》。这是两部在借鉴民族传统叙事艺术经验方面获得相当成功的影片。由郑正秋编导的《姊妹花》，叙述的是一个曲折但并不离奇的故事：出生于农村的大宝和二宝，是一对孪生姐妹，由于父亲赵大私贩洋枪并携二宝逃奔异地，她们俩自幼骨肉分离。多年后，二宝做了钱督办的姨太太，而大宝则成了钱公馆的“下贱”奶妈。一日，大宝因丈夫受伤无钱医治，在向二宝预支工钱不成，又反挨耳光后，偷了钱家小少爷的金锁。但此举被钱家小姑撞见，惊恐之中，大宝不

慎碰落花瓶，而花瓶又砸死了钱家小姑。从此，大宝获罪入狱。影片最后，尽管大宝和二宝姐妹相认，但她们各自的未来命运也给观众留下了悬念。作为一部家庭伦理片，《姊妹花》体现了长于编导此类影片的郑正秋在后期创作中的自我超越，他一方面把情节剧的诸多特点（如充满巧合的情节安排、鲜明的善恶对比、煽情性场面处理）发挥得几乎淋漓尽致，另一方面又试图突破题材的狭小范围，从理性思考的角度揭示贫富的尖锐对立。这部由胡蝶一人扮演二角的影片，于1934年2月13日公映后，盛况空前，创下了在同一家影院（上海新光大戏院）连映60余天的惊人纪录。由早年做过郑正秋助手的蔡楚生编导的《渔光曲》，讲述的也是一对孪生骨肉的故事：姐姐小猫和弟弟小猴自幼丧父，由于母亲在船户何仁斋家当奶妈，便常与何家少爷子英一起玩耍。若干年后，子英遵父命去国外攻习渔业；而小猫和小猴继续过着穷苦的生活，靠捡破烂和街头卖唱养活自己和双目失明的母亲。子英回国后，小猫和小猴的母亲已死于火灾，何家也遭破产沦落。最后，当他们仨人一起在船上干活时，孱弱的小猴无力支撑自己的生命，终于在姐姐凄怨的歌声中闭上了双眼。与《姊妹花》相比，《渔光曲》在剧作结构和掌握观众的情感投入上有着异曲同工之妙，但在展示社会下层生活和挖掘人物悲剧的成因方面，《渔光曲》却显得更加出色。影片选择了较多的室外场景，而镜头运用和演员表演，也都体现出一种真实细腻的美学特点。《渔光曲》公映不久（1934年6月14日首映），恰逢上海60年来罕见的酷热天气，但小猫和小猴们的悲苦命运，却依然令观众争相拥入金城大戏院，并出现了

连映84天的卖座奇迹。1935年2月，该片还在由近百部各国影片参加的莫斯科国际电影展览会上获得了荣誉奖（相当于四等奖，在获奖名单中位列第九），从而成为中国电影在国际电影节上的第一个获奖作品（图8）。

图8　《渔光曲》剧照及奖状。影片由“野猫”王人美和“瘦猴”韩兰根主演。

随着华北事变的发生和“一二九”爱国学生运动的高涨，“新兴电影运动”也进入了一个新的阶段。继上海文化界救国会成立之后，1936年1月，由欧阳予倩、蔡楚生、周剑云等人发起的上海电影界救国会也宣告成立。此后，电影界展开了“国防电影”的讨论。“国防电影运动”的兴起，是“新兴电影运动”在新的历史环境中的一种延伸。就讨论和创作实践看，“国防电影”有两种含义：一种是广义的，即通过宽泛的取材，反映帝国主义军事侵略和经济侵略下的各种现实生活问题。这样，就有了《新旧上海》（洪深编剧，程步高导

演）、《迷途的羔羊》（蔡楚生编导）、《小玲子》（欧阳予倩编剧，程步高导演）、《压岁钱》（夏衍编剧，张石川导演）、《十字街头》（沈西苓编导）、《马路天使》（袁牧之编导）、《天作之合》（沈浮编导）等一批富于批判意义的作品。而狭义的“国防电影”，则专指直接反映抗敌斗争、号召大众团结御侮的影片。由于政府和租界当局的无理压制（租界工部局甚至不允许在影片上出现东北地图和涉及到日本的字眼），后一类影片的拍摄带有更多的困难。但爱国影人仍然以一种充满智慧的创作方式，拍出了《狼山喋血记》（沈浮、费穆编剧，费穆导演）、《壮志凌云》（吴永刚编导）、《联华交响曲》（贺孟斧、费穆、孙瑜等编导）、《青年进行曲》（史东山编导）、《夜奔》（阳翰笙编剧，程步高导演）等优秀影片。值得指出的是，这些狭义的“国防电影”，虽然数量不算很多，但依然取得了不可低估的社会影响，其中《狼山喋血记》和《壮志凌云》堪称代表性作品。《狼山喋血记》是一部采用象征的手法创作的影片：一个常有野狼作恶的村庄里，村民对野狼存在着各种不同的态度——猎户老张和渔户李老爹父女主张见狼就打；茶馆老板赵二认为狼为山神所辖，只能靠画符避之；而刘三虽然亦凭打猎为生，但由于妻子怕狼，一到晚上就闭门不出。后来，狼患越来越严重，甚至在光天化日之下也成群结队而来。在李老爹以及刘三的孩子被先后咬死之后，村民们忍无可忍，终于拿起猎枪，合力向狼群开战。影片用寓言的形式，“把最深刻的生存的真理包含在一个极简单的乡人打狼的故事中”，既讽喻了现实社会中不同阶层在面对强敌时的各种心态，也揭示了一种团结奋进的力量。作为狭义的“国防电

影”的最初作品，《狼山喋血记》得到了舆论的高度评价，《大晚报》还就此发表了32位进步影评人联名推荐的文章。如果说，《狼山喋血记》的寓意对于一般观众来说还稍显隐晦的话，那么，《壮志凌云》虽然也采用了象征的手法，但其故事则显得更加生动可感：农民老王带着女儿黑妞和逃荒途中收留的顺儿，随人群来到边地垦荒安家。10余年后，难民们在这里建起了富庶的太平村，黑妞和顺儿也渐渐长大。同村青年田德厚托人向王家提亲，但黑妞因心里爱着顺儿而拒绝了，田德厚因此而对顺儿心存不满。不久，传来了“匪贼”来犯的消息，村民们决定抵抗，并推顺儿为首。一日，一个乔装成卖药人的奸细来到村里，企图对田德厚和顺儿加以挑拨，结果被二人识破，并缴获了他埋藏的枪支。“匪贼”终于包围了太平村，在危急之中，田德厚自告奋勇突围去邻村求援。在大伙的齐力抵抗下，“匪贼”暂时撤退了，但田德厚和黑妞都付出了生命。当“匪贼”再一次大规模进犯的时候，村民们又在顺儿的率领下向前冲去…… 影片中北方农村的生活场景和全村同仇敌忾的高潮段落，有着较高的艺术创造价值。作为一部更能引动人们的现实联想的影片，《壮志凌云》在上映时博得了观众的阵阵掌声。

从1933年年初中国电影文化协会的成立到1937年7月抗日战争的全面爆发，“新兴电影运动”虽然只存在了大致4年多的时间，但对中国电影的发展来说，这4年多时间中所发生的一切却有着重大的意义。首先，作为在电影的创作和理论批评领域产生的一个文化运动，它不仅倡导了“电影文化”的概念（“新兴电影运动”在当时又称“电影文化运

动”），而且使电影再一次肩负起文化的使命。如果说，中国电影在20年代的初盛阶段对社会文化功能的承担还带有某种自发的成分，而继之出现的商业竞争又在一定程度上体现为对社会文化功能的一种逃避的话，那么，30年代的新兴电影，则以一种清醒自觉、富于建设性的姿态，高扬了电影的文化创造精神。它所体现的知识分子的忧患意识、源于社会理想的现实批判意识和对大众生活的人文关怀意识，无论是在理性深度抑或是在与其相应的感性形态方面，均是此前的电影创作所未能企及的；与此同时，它也为以后的电影创作、尤其是40年代后期的创作实践提供了一个非同寻常的起跳高度。其次，“新兴电影运动”又是一个佳作迭出的综合性的艺术创新运动，它在电影的剧作形态、导演技巧、摄影艺术、表演方法等方面，都体现了一种继承基础上的革新。尤其在银幕语言的探索上，尽管从今天的高度来看还存在着不少稚嫩之处，但从历史本身所具有的条件来看，却体现出一种整体意义上的跃进。环境造型的空间真实感得到了较为普遍的重视，布景中人为的痕迹明显减少，外景与内景的衔接也越来越趋于协调；摄影的用光和构图摆脱了“满堂亮”和平面化的旧习，影像的艺术表现力得到了进一步的发掘；镜头调度中的具有纪实特点的段落镜头和讲究对比原则的蒙太奇镜头，不仅被普遍使用，而且在一些著名导演的力作中已经结合得颇为出色……如此等等，都表明“新兴电影运动”在表现新的时代内容的同时，也为建立新的美学原则创下了卓著的功绩。此外，“新兴电影运动”在展示上述群体艺术风貌的同时，也呈现出活泼多样的个人银幕风格。除开郑正秋、张

石川等影坛拓荒者在已有的个人风格基础上不断有所巩固和发展不论，另一些在日后被誉为本民族电影大家的新锐编导，也正是在这一艺术创新运动中拍出了自己的代表性作品，并在这些代表性作品中形成了鲜明的个人创作风格。如：孙瑜的富于浪漫意趣的诗化风格（《小玩意》、《大路》）；蔡楚生的借鉴民族传统叙事艺术的通俗化风格（《渔光曲》、《迷途的羔羊》）；沈西苓的长于创造动态电影语言的场景再造风格（《乡愁》、《十字街头》）；吴永刚的清新淡雅的素描风格（《神女》、《浪淘沙》）；程步高的细腻质朴的写实风格（《狂流》、《春蚕》）；费穆的注重创造哲理性意象的写意风格（《香雪海》、《狼山喋血记》）；马徐惟邦的带有表现主义特点的心理恐怖风格（《夜半歌声》）等。这些个人风格的形成及其标示的艺术成就，从一个重要的侧面反映出新兴电影已经达到堪与同时期别的艺术门类并肩比美的水准。

三　默片与声片的艺术攀援

从某种意义上说，默片与声片是两种不同的电影：前者是单纯的视觉艺术，后者则是综合运用声画技巧完成的视听艺术。对于中国电影的发展历程来说，30年代之所以是一个重要的时期，显然还在于这两种电影都在此时谱写了各自历史性的一页——默片艺术在不断完善之中抵达了高点和终点；而声片艺术也在经过最初的摸索之后寻找到了最为基本的规范，并出现了第一批经典性的作品。

默片在20年代有过长足的发展，曾经产生过《殖边外

史》（陆洁编剧，王元龙导演）、《儿孙福》（朱瘦菊编剧，史东山导演）等在视觉技巧的探索上获得较大成功的作品。进入30年代以后，随着经验的积累和整个影坛的创新运动的到来，默片艺术也攀上了自己的巅峰。这一时期涌现的《狂流》、《都会的早晨》、《母性之光》、《小玩意》、《恶邻》、《城市之夜》、《女性的仇敌》、《神女》、《上海二十四小时》等用纯粹的无声画面创作的影片，不仅具有较高的社会价值，而且在艺术语言的创造和运用上也显得更加自如、成熟。相当一部分影片还在光影、构图以及蒙太奇构思方面，为当时的观众带来了新鲜的审美经验（如《狂流》中的仰角镜头，《恶邻》中的象征性造型，《上海二十四小时》中的时空平行组织等）。而在这些纯粹依靠无声画面创作的影片中，由吴永刚编导的《神女》，可以看作中国默片艺术日臻完美的代表性作品（图9）。

《神女》向观众展示的是一位身处都市社会最低层的下等妓女的生活遭遇：年轻女性阮嫂，在环境的逼迫下靠出卖肉体来养活自己和孩子。某晚，她为躲避警察的追捕而误入流氓章老大的住处，从此便被章老大霸占。她曾经想找一份正当的职业，但到处都是失业的人群；她也曾经想摆脱章老大的纠缠，但又因章老大以孩子相挟而终于没有逃脱魔掌。为了使孩子受到正常的教育，她把孩子送进了学校，并偷偷地攒下了一些钱。然而孩子的身份终于为校董们所不容，她只好打算和孩子一起离开这里，到一个“没有人认识”的地方去。但当她打开藏在墙洞里的纸包时，发现那些血泪钱已被章老大拿去赌博。她赶到赌场，在激忿和绝望之中，顺手操

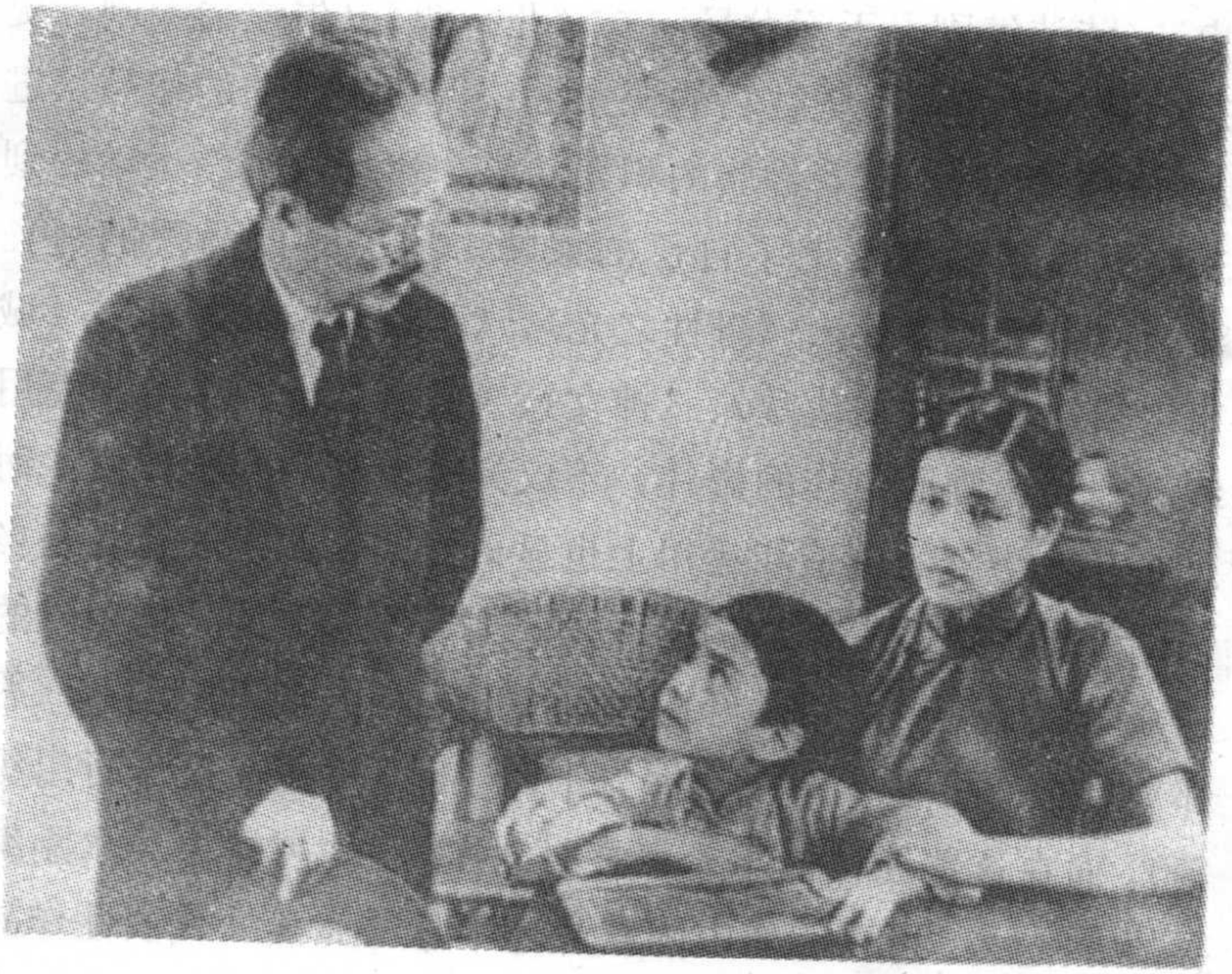

图 9　《神女》剧照

起酒瓶向章老大砸去。结果，章老大被砸死了，而她自己也进了监狱。作为一部表现都市一角的影片，《神女》讲述的虽然是一个虚构的故事，但它所指向的却是一种不加粉饰的真实，这种真实便是当时大批妇女从破产的农村来到都市、又在工厂倒闭之后沦落为妓女。正如编导吴永刚指出的："在上海，尤其可以见到这种现象；她们被人蹂躏，被人唾弃，被那些流氓鸨妇们当榨取金钱的工具，过着非人的生活。这是整个社会的问题，这是社会经济制度的病态。"但可贵的是，影片并未因此而成为都市阴暗面的一种单纯而又充满低劣的商业趣味的展览。换言之，凭借对生活的深刻发现，吴永刚

不仅描述了病态社会的病态现象，而且也把批判的矛头投向了那些附在这个社会病体上的同样丑恶的吸血鬼；与此同时，他更在一种深切的人道主义同情之中，发掘出了弱者身上所潜藏的美质——这就是无私的母爱和缘此而生的反抗意识。影片一开始，在一座母亲喂奶的浮雕上叠印了这样一段字幕："神女……挣扎在生活的漩涡里……在夜之街头，她是一个低贱的神女……当她怀抱起她的孩子，她是一位圣洁的母亲……在两重生活里，她显出了伟大的人格……"是的，处于痛苦的"两重生活"里的阮嫂，她的挣扎不仅仅是一种生存的挣扎，更是一种灵魂的挣扎。而当连痛苦的"两重生活"都难以继续的时候，她只有选择反抗——尽管这种反抗使她坠入了另一种灵与肉的灾难。影片在当时就有"灵魂的写实主义"的赞誉，而事实上，作为一个艺术整体，这种"灵魂的写实主义"又是通过编导精心创造的一种于单纯中求丰富的银幕叙事来实现的。尽管从整体结构来说，影片不乏戏剧性的情节设计（如误入流氓住处，失手砸死流氓），但它的叙述基调却是平实委婉的：人物不多，字幕很少（在剧情开始后的约 13 分钟里，甚至只有两条必要的对话字幕），结构简单；没有曲折繁复的事实铺叙和激烈的煽情性场面，有的只是充满韵味的画面流动和含蓄的情感表露。本片的剧本产生于编导酝酿数年之久的一个绘画构思：一盏昏暗的街灯下，站着一个抹了口红、胭脂，面带愁容的妇女……这个未完成的绘画构思，无疑为本片形成一种"旨在象外"的风格起到了重要的作用。而从银幕美学形态来说，本片的这种风格特征，实际上也是对 20 年代中期开创的"冷隽型"美学的一种续接和

发展。此外，作为一位美工师出身的导演，吴永刚在本片的画面造型和镜头调度上也体现出特有的敏悟。与整体的叙事风格相适应，影片的美术设计（环境造型）在坚持真实性原则的同时，又呈现出简约空灵的特点。整洁而略嫌空荡的房间、墙上挂着的两件旗袍，既在视觉上显得简洁协调，又画龙点睛地交代出主人公的性格和身份。影片的镜头运用更富于创意，如第二次表现阮嫂街头接客时，画面上只有脚的特写：先是一双女人的脚在等待中交替地拍打着地面，然后，一双男人的脚进入，稍顷，两双脚又一同走出画面。又如阮嫂再次落入流氓章老大之手时，画面的前景是章老大叉开的两条粗腿，透过这个“人”字形的影像，画面的后景则是惊恐地搂着孩子的阮嫂。这种富于空间纵深感的对比性构图，在表层含义上突出了恶势力的强大和善良者的弱小，而在深层含义上则隐喻了阮嫂母子“人下人”的悲惨处境。值得指出的是，作为一部默片艺术的典范之作，本片在表演上也取得了惊人的成就。阮玲玉“清丽优美”的表演风格和长于刻画各种人物个性特征的天才演技，在影片中得到了更为出色的发挥。在不可能凭借对话、本片又极少使用字幕的情况下，她以自然质朴而又蕴涵深刻体验的面部表情（尤其是眼神）和形体动作，于看似不经意之中，细腻、准确地传达出人物思想的跃动和灵魂的惊颤。如果说，阮玲玉代表着中国默片表演艺术的最高水平的话(阮短暂的一生中拍摄的 29 部影片均为默片，其代表作还有《野草闲花》、《新女性》等)，那么，本片中的角色创造，又无疑是她本人表演创作生涯中的一个最高点。

第二章　调焦（1931—1937）

在默片艺术向巅峰攀援的过程中，除开《神女》等一批单纯利用视觉手段创作的佳片名作外，还出现过一定数量的“配音片”。这些“配音片”的声音处理往往有两种情况：一种是通片配以伴奏性音乐，另一种则是在伴奏性音乐之外尚配有若干插曲（又称“配音歌唱片”）。作为从无声向有声过渡的银幕实践，这些“配音片”一方面已经透露出某些声片的美学信息，另一方面又主要依据默片的观念进行创作，因此仍属默片范畴。应该说，它们中的一些优秀作品（如《春蚕》、《渔光曲》、《新女性》、《大路》等），也同样体现了此时期默片艺术所取得的高度成就。

这一时期，与默片艺术走向自己的高点和终点的同时，中国的声片艺术也迈出了越来越有力的前进步伐。从 1931 年的《歌女红牡丹》开始，经过数年的摸索和努力，第一部真正遵循有声电影观念进行创作并获得成功的影片终于在 1934 年年底问世了——这就是由袁牧之编剧并主演、应云卫导演的《桃李劫》。影片所叙述的是这样一个故事：陶建平和黎丽琳从工艺学校毕业后，抱着“为母校争光、为社会谋福利”的理想走入了社会，并幸福地结合在一起。但他们对未来生活的满腔热情很快便被腐败黑暗的社会现实击得粉碎。陶建平因不愿违背自己的良心而屡遭失业，黎丽琳也由于拒绝经理的侮辱而被迫辞职。为了维持生计，陶建平去一家造船厂当了苦工。不久，黎丽琳产后得了重病。出于无奈，陶建平在预支工钱遭拒后偷了工头抽屉里的钱，但当他请来医生时，妻子已临生命尽头。最后，陶建平忍痛将刚出生的孩子送进了育婴堂，自己则因拒捕时误杀公务人员而被判处死刑。影片

通过刘校长去监狱探望陶建平时的回叙，展现了主人公的悲剧经历，并以此寄寓了创作者的深刻的社会思考。作为一部有声片，《桃李劫》在声画技巧的探索上体现了更为重要的意义。它已不再像此前的国产有声片那样仅仅把“音”与“影”进行简单地相“加”，而是创造性地使用了“音”与“影”的“乘法”。换言之，它第一次把对话、音乐和音响这三个声音艺术要素纳入了整体的银幕构思之中，通过同步、对位等声画结合方式，使声音产生出能够推进电影叙事的剧作功能。如在平行表现陶建平在工厂做工和黎丽琳产后提水上楼这一场中，第一个画面是陶建平费力地推着铁车，工厂里机器的轰鸣声和金属碰击声真实地营造出了一个嘈杂的做工环境；接下来的画面是虚弱的黎丽琳提着满满的一桶水上楼，在上楼梯的脚步声中，她喘息着，这时从远处传来工厂下班的汽笛声似乎给了她力量，她奋力向上挪动，但终于跌了下去，于是汽笛声和惨叫声交叠在一起。在这个段落中，画内的同步声使得场面和动作更加具有逼真性，画外的汽笛声又使两个不同的空间产生出耐人寻味的联系，而画内与画外两种声音的交叠则更增强了揪动人心的艺术效果。又如影片最后一场，镜头 1：〔中全景〕刘校长望着陶建平被狱警押出牢房，画内回响着脚步声和铁镣声；镜头 2：〔特写〕刘校长转过身来，呆视前方，稍顷，画外枪声响起，刘校长痛心地一惊，然后镜头又随刘校长的视线下摇到他手中的陶建平照片；镜头 3：〔全景—特写〕陶建平的照片飘落到地上，画外突然响起《毕业歌》，随着歌声由弱变强，照片被推成特写后渐隐。在这个段落中，声音与画面之间不仅构成了多重关系，而且

呈现出一种富于张力的叙事功能。尤其是作为刘校长心理声音出现的《毕业歌》，不仅传达出剧中人的内心波澜，更是以一种歌词内容与主人公结局之间的“对立”方式，为观众带来了震撼和沉思。由于整部影片在声音和画面的构配上展示了一种崭新的面貌，《桃李劫》公映后立刻产生了轰动效应，并获得了“中国有声电影划时代的作品”的赞誉。

《桃李劫》的问世，标志国产片开始掌握了有声电影的基本创作规律。此后，《都市风光》（袁牧之编导）、《浪淘沙》（吴永刚编导）、《夜半歌声》（马徐惟邦编导）、《十字街头》（沈西苓编导）等一批运用有声电影的基本规律进行创作、并体现出一定的经典价值的声片作品，也先后与观众见面。这些影片在声音的处理上都作出了富有特色的艺术探索，如《都市风光》首创了音乐喜剧片样式；《浪淘沙》较好地发掘了声音的心理内涵；《夜半歌声》用声音与光影相配合创造出了预期的恐怖效果；《十字街头》的背景音乐和歌曲的运用，也在创造规定情景和规定性格方面起到了不可或缺的作用。尽管由于技术和经验的原因（如《十字街头》用的是一架经过改装的默片摄影机），它们还不能称为完美之作，但这并不妨碍其在声片艺术历程中所产生的历史性意义。而略晚于上述这些影片拍摄的《马路天使》，则无疑又使中国的声片艺术攀上了一个更高的境界。

《马路天使》（图 10）是袁牧之继《都市风光》之后编导的又一部力作。这部被法国著名电影史学家乔治·萨杜尔盛赞为“风格极为独特，而且是典型中国式的”影片，即使用今天的眼光来看也丝毫不减魅力。它通过浑然一体的视听复

图 10　《马路天使》剧照。这是“金嗓子”周璇（右）由歌坛进入影坛后最重要的代表作品。

合艺术，创造了一种以活泼的喜剧格调传达深沉的悲剧内容的银幕风格：吹鼓手小陈与报贩老王、水果小贩、剃头匠和一位失业者互为结拜兄弟，他们相濡以沫，苦中求乐。在小陈与老王合租的阁楼对面，住着从沦陷的北方流浪到上海的小云和小红姐妹俩，为了生存，小云被房主琴师夫妇逼为暗娼，而小红则整日被琴师带到茶楼酒馆卖唱。但苦难的生活没有阻止爱情的滋生，小陈与小红时常隔着窗子你拉我唱传递情意。一日，流氓古成龙看中了小红，欲串通琴师将其霸占。小红得知此情后商诸小陈，在老王的建议下，他们决定

去找律师打官司。不想律师索款甚巨，打官司成了泡影。在老王等人的帮助下，小陈与小红干脆避居他处，并结为夫妻。不久，小云因不堪受辱，也逃来同住，并与老王产生了感情。但琴师不甘罢休，伺机纠合古成龙及打手前来抓人。最后，小云掩护小红越墙逃走，而自己则在拼斗中被一刀扎中。当老王等人赶来时，小云已奄奄一息……影片在真切地展示普通小人物的生存图景的同时，传递出了一种深刻的人性关怀：这些生活于“上海地下层”的平凡卑微的贫民，在漂泊的人生中相互依傍着、挣扎着；他们既失去了家乡和亲人，也找不到固定和正当的职业；为了自由和爱情，他们中的一员甚至还付出了生命的代价。无疑，正是这种深刻的人性关怀，使得影片产生了动人的力量。在通过视听手段体现剧作内容的综合创造层次上，《马路天使》堪称30年代声片艺术探索的集大成者。首先，在画面造型的各个方面，它进一步革除了有声电影初期实践中由技术和观念原因造成的某些舞台化弊端。影片一方面注重运用能够产生多视点、多构图效果的运动镜头和纵深调度（有时甚至是垂直调度），以此充分展示人物关系及其活动环境；另一方面又运用简洁多样的短镜头组接，来揭示局部细节的丰富涵义。影片在光影运用上也颇为讲究，既注重光在勾勒物体时的自然质感和特定场景中不同人物的光源同一性，又适当地强调黑白反差，以刻画人物内心情感的变化。而在环境造型设计上，影片也从电影的美学特性出发，较大量地采用了实景（如小巷、酒店、马路、澡堂等），从而增强了生活场景的真实气氛。其次，在对话元素的运用上，它进一步成功地避免了初期有声片普遍存在的无

节制的做法，而显得精练和恰到好处。如影片开始时的长约4分钟的迎亲段落中，除了故事空间内的音乐之外，没有一句对话，而只用53个长短不一的镜头表现了环境气氛和人物关系。即使在对话较多的段落中，很多情况下镜头也并不是机械地配合对话主体，而是让人物的一方处于画内，另一方处于画外，从而使空间通过声音的联结得以向画外拓展。再次，影片在歌曲和背景音乐的运用上也相当出色。如小红前后两次演唱的《天涯歌》，由于现实处境的不同而在速度、伴奏等方面作了不同的处理，准确地揭示出了她的心理活动。又如小云夜遇小陈等人这一场中，整个段落长约3分钟，伴随着人物动作的默默展开，画外延续着哀愁与欢快自然交替的背景音乐，一方面以音乐形象刻画出不同人物的不同个性，另一方面又在情绪的表现上巧妙地丰富了画面信息。此外，影片在声音配置的强弱分寸上也作了值得称道的探索。

作为中国早期声片艺术中的珍品，《马路天使》尽管在公映时由于抗战开始而未能与更多的观众见面，但它在数十年后的今天，却通过各种影展和电视屏幕赢得了越来越多的中外观众的喜爱。

思考题：

1. “新兴电影运动”是在什么样的背景下产生和发展的？
2. 为什么说《神女》是中国无声片时代的典范性作品？
3. 中国有声电影的发展经历了哪几个阶段？

参考书目：

1. 朱天纬编选：《中国左翼电影运动》，中国电影出版社 1983 年版

2. 田汉：《影事追怀录》，中国电影出版社 1981 年版

3. 程步高：《影坛忆旧》，中国电影出版社 1983 年版

4. 孙瑜：《银海泛舟》，上海文艺出版社 1987 年版

5.《中国新文学大系（1927—1937）》（电影集），上海文艺出版社 1984 年版

6. 程季华、李少白、邢祖文编著：《中国电影发展史》（第一卷），中国电影出版社 1981 年版

第三章

平行蒙太奇
(1937—1945)

一　区域格局

历史的河道总是弯弯曲曲。抗日战争的全面爆发，结束了中国电影在30年代的艺术创新局面。此后，中国电影与中国社会一起进入了一个非常时期。

战争给电影带来的最为明显的变化，便是创作和生产格局的改变。战前，中国的电影制作机构及其从业人员绝大部分集中于上海一地，以至于这个城市常常被拟称为“东方好莱坞”；而随着“八一三”以后大批影人加入救亡演剧队和同年11月上海的失守，中国影坛也出现了重新分化和组合。这样，在同一片国土上，便形成了国统区、租界区、沦陷区和共产党根据地四种区域的电影创作格局。

国统区的“大后方电影”主要发生于武汉、重庆和成都，它是在抗日民族统一战线的基础上发展起来的。1937年年底和1938年年初，为数众多的进步影人随救亡演剧队抵达临时政治文化中心武汉，并很快成立了中华全国电影界抗敌协会。几乎与此同时，中国电影制片厂也以相当快捷的速度拍摄完

图 11　周恩来与邓颖超参观中国电影制片厂时留影

成了战时第一部故事片《保卫我们的土地》。而随着由周恩来出任副部长的国民政府军事委员会政治部的成立，和“中制”的归由政治部第三厅直接领导，抗战电影运动无论在理论上抑或是在实践上都呈现出更加蓬勃的气象（图 11）。在 1938 年 10 月武汉沦陷前的短短几个月里，抗战影人以“中

制”为基地，先后拍摄了3部故事片和50余部新闻纪录片、卡通宣传片。武汉沦陷后，大后方的抗战电影运动又在重庆等地继续展开。此间，除规模最大、出品最多的“中制”（重庆）外，隶属国民党中央宣传部的中央电影摄影场（重庆）和隶属第二战区司令部的西北影业公司（成都），也成为抗战电影的制作基地。在整个8年的艰苦动荡的岁月中，大后方的抗战影人一共拍摄了21部故事片（其中两部未完成）和近百部包括新闻片、纪录片、标语卡通片、歌曲演唱片在内的抗战宣传影片。由于原本就并不发达的城镇影院大多遭敌人炮火的轰毁，更由于战争的特殊需要，这些影片大多以巡回放映的形式与观众见面。而正是这种不同于战前的放映形式，使得抗战电影与最为广大的观众群体建立了一种全新的关系。在距敌人只有几里之遥的前线和农村，往往一边是不时传来的枪炮声，一边则是多达数万的士兵和农民观众随着影片剧情的发展“向着银幕发出雷样的吼声、掌声或喝彩声”。不仅如此，在电影散场之后，还常常出现伤兵立刻要求重上前线、农民自动服兵役的动人情景。如果说，作为文化产品的电影原本就具有教育、审美、娱乐等多种属性，而这些属性在不同的历史情境中又各有所重的话，那么，在抗战年代，它的宣传教育和文化普及功能则无疑得到了颇为出色的发挥。

租界区的电影现象，主要发生在上海和香港。1941年12月太平洋战争爆发以前，由于日军碍于外交原因而暂未进入上海苏州河以南的法租界和公共租界，因而这一块地盘便成了一座既被敌人包围、又偏安一隅的“孤岛”。随着为时3个月的“淞沪战役”炮火的停歇，“孤岛”内的电影活动也逐渐

得到恢复。在生产实力保存较好的几家制片机构中，新华影业公司率先以《飞来福》和《乞丐千金》两部低成本影片投石问路，结果市场情形令投资者大喜过望。接着，该公司又以创下连映 70 天营业纪录的《貂蝉》一片，带动了“孤岛”电影业的全面复活。在此后的不到 4 年的时间里，此间共有 20 余家制片公司摄制了近 250 部故事片。由于特殊的政治地理环境和复杂的投资心态，使得此时此地的电影生产在总体上体现为一种商业竞争行为。然而值得指出的是，大多数“孤岛”影人并没有泯灭自己的良心，他们在相当数量的影片中或多或少地寄寓了忧国伤时的情怀。不仅如此，《木兰从军》、《明末遗恨》、《花溅泪》、《乱世风光》等一批“古装片”或“时装片”的代表性作品，还在鼓动抗敌御侮和批判现实黑暗方面取得了较为突出的成就。香港是华南地区的影业中心，战前的电影出品大多是奉行趣味主义作风拍摄的粤语商业片。抗战初期，一部分当地影人拍摄了若干爱国故事片和纪录片；不久，蔡楚生、司徒慧敏等一批内地进步影人也南下至此，并与当地爱国影人一起拍摄了《血溅宝山城》、《孤岛天堂》等具有鲜明积极的现实意义的影片，从而在较大程度上改变了香港影坛的趣味主义创作作风。

沦陷区的电影现象，主要发生在长春和“孤岛”消失后的上海。1937 年 8 月，日本侵略当局在长春成立了“满洲映画协会”（简称“满映”）。此后，日伪势力又相继在北平和上海公共租界成立了以发行放映为主要业务的“华北电影股份有限公司”和“中华电影股份有限公司”。1941 年年底上海被日军完全占领后，日伪势力垄断了此地整个制片、发行和放

映业务，并于 1943 年成立了一个体现其“三位一体之电影国策”的“中华电影联合股份有限公司”（简称“华影”）。在上述伪电影机构中，“满映”和“华影”因制作影片数量最多而最为出名。它们的出品大致可分为两大类：一类是直接为侵华战争服务的，其中尤以“满映”的所谓“启民电影”为甚；另一类则以突出娱乐功能的面目出现。就总体性质而言，沦陷区的电影现象是日本侵略者“以华制华”政策的产物，它首先是为宣扬侵略有理和建立所谓“大东亚共荣圈”服务的，因而是一股蒙有欺骗和耻辱印记的文化逆流。当然，就具体的创作情形而论，参与其事的某些中国创作人员，也作出过不违背自己良心的努力；而且少数根据名著改编的影片，也在某种程度上体现了一定的艺术水平。

除开以上三种不同区域和不同性质的电影现象外，共产党抗日根据地也开始了从无到有的电影历程。根据地电影主要产生于延安。抗战爆发后，徐肖冰、袁牧之、吴印咸等曾经活跃在战前上海影坛的电影人，先后辗转抵达这里。在此基础上，八路军总政治部于 1938 年秋成立了“延安电影团”。这个电影机构最初只有两台手提摄影机和数千尺胶片，但创作人员土法上马，克服困难，为人民电影的创立付出了智慧和汗水。尽管限于客观条件，“延安电影团”尚无故事片出品，但它在存在的 7 年时间里摄制的《延安和八路军》、《南泥湾》等一批反映根据地政治、军事及日常生活的纪录片，却为历史保存了足资记忆的珍贵瞬间。不仅如此，它所培养的一批专业人员以及影片创作中所体现的清新朴素的镜头风格，还为日后的解放区电影和新中国初期的电影提供了传统之源。

二　“电影抗战”

抗战时期不同区域的电影现象，所构成的无疑是一幅相当错综复杂的文化图景。但这并不等于说中国电影的发展在本时期迷失了主导走向。事实上，就与时代洪流的契合关系以及现实影响的广泛性和深刻性而论，大后方的抗战电影运动有足够的理由被看作是整个战时影坛的主潮。如前所述，大后方的抗战电影运动是在抗日民族统一战线的基础上形成和发展起来的。正是有了这样一个政治基础，使得从各方面聚集到一起的电影工作者存异求同，一致为共同的民族利益而努力。尽管由于经费紧张、胶片短缺、空袭频繁和经常停电等客观原因，大后方电影在出品数量、拍摄进度和技术质量上都受到较为明显的制约，但这并不妨碍爱国影人以“一寸胶片、一粒炮弹”的精神实践“电影抗战”的明确主张。在这个血与火交织、存与亡相邻的历史时刻，个人的选择第一次与大时代的需要庄严而无间地重合在一起；而电影的政治功利，也以高于一切的神圣姿态压倒了其它方面的功利目的。值得指出的是，由于投资性质和发行方式的改变，电影人不必再像在上海替私营电影机构工作时那样考虑影片的商业价值；与此同时，由于同日本的外交关系由原来的暧昧化而完全变为敌对化，电影人也不必再像“国防电影运动”时期那样采用隐晦曲折的象征方法表达民族感情。这一切，无疑为大后方电影以特有的方式参与民族解放战争提供了最大的可能。

作为适应战争环境而又为战争服务的电影实践，大后方抗战电影最为突出的创作品格，便是取材和主题的高度现实性。以“轻骑兵”见称的新闻纪录片及其它片种的抗战宣传片自不待言，以叙述剧情和刻画人物见胜的故事片创作，也同样贯穿了“最艺术的作品是最现实的”这一自觉的追求。综观大后方的故事片创作，其剧作内容大抵围绕以下几个各有侧重而又互有交叉的方面展开：揭露侵略者的罪恶行径、讴歌各阶层民众的抵抗斗争；赞美前方将士的英勇业绩；表现战争对人的灵魂的考验和洗礼。

由史东山编导的战时第一部故事片《保卫我们的土地》，第一次正面直接地把侵略与反侵略的现实场景呈现到了观众面前。它首先向观众展示的，是日寇对中华国土的践踏吞食和对人民正常生活权利的无理剥夺：主人公刘山的老家原在东北，“九一八”的炮火毁掉了他生长于斯的家园，他只好带着妻子和弟弟老四流亡到南方小镇洛店。经过数年的辛勤劳动，刘山一家终于又有了一份新的家业，过起了较安定的日子。但是，不久“八一三”的炮火又燃烧到了这里，他们又一次面临了失去家园的不幸。刘山终于明白逃难不是办法，决定召集大家留下来协助军队作战。影片的可贵之处还在于，编导者不仅通过农民桑梓田园几度被毁的遭遇，呐喊出了“保卫我们的土地”的民族心声，而且还通过主人公刘山大义灭亲的行为，传达出更为丰富的思想意蕴。当刘山知道老四在汉奸的欺骗下答应为敌机指示轰炸目标时，他苦心相劝，但老四却依然执迷不悟。在民族大义面前，刘山终于忍痛舍弃了个人的亲情，亲手击毙了弟弟。毫无疑问，在“国”和

“家”的命运如此紧密地联系在一起的时候，影片中主人公的抉择，自有其促人奋进的思考价值（图 12）。

图 12　《保卫我们的土地》剧照

日本军国主义的侵华战争给中国人民所带来的深重灾难，不仅仅是家园的沦丧和正常生活秩序的破坏。对于身临其境的普通百姓来说，他们还遭受了个体人格和生命的极大凌辱。不少抗战故事片正是通过这样一个带有更强的道德震撼力的角度来实现其积极的宣传鼓动作用的。如《保家乡》（何非光编导）、《中华儿女》（沈西苓编导）、《风雪太行山》（贺孟斧编导）等影片，均以较大的篇幅进一步地暴露和控诉

了日寇对我无辜百姓大肆掠杀奸淫的兽道恶行。自然，正如《保卫我们的土地》一样，表达对侵略者暴行的极大义愤并不是这些影片的唯一题旨；对于创作者们来说，他们更为重要的目的，是为了将义愤化作激情，通过那些惨无人道的侵略场面的描述，呼喊出团结一致御敌复仇的强烈声音。于是，我们在这些影片中不仅看到了众多受害者的形象，更是看到了同样众多的抵抗者的身影——那些受害者们，最后都义无反顾地跃入了与敌人决战的行列；而从主人公们由受害到抵抗的经历中，无疑也昭示了一个全民抗战时代的到来。

如果说，上面提到的这些影片往往是从普通民众的生活层面来展示侵略与反侵略的现实场景、并进而激发观众的正义情感的话，那么，《八百壮士》（阳翰笙编剧，应云卫导演）、《孤城喋血》（徐苏灵编导）、《胜利进行曲》（史东山编导）、《长空万里》（孙瑜编导）等影片，则更多地是从军事力量的层面再现了我方与侵略者的殊死较量，歌颂了前方将士的英勇业绩。这一类影片大多以真实的事件原型为蓝本，带有较强的战事（况）实录成分。这之中《八百壮士》尤为著名。它所记叙的是这样一段战争佳话：1937 年 11 月上海沦陷后，扼守苏州河北岸四行仓库的数百名中国官兵，誓不投降，决心抵抗到底；在副团长谢晋元和营长杨瑞符的率领下，他们与日军进行了四个昼夜的浴血苦战。影片同时还纪录了上海各界纷纷募集物资以及女童子军杨慧敏冒死为壮士们送去国旗的动人场面。由于事件和人物本身所具有的巨大的感染力，使得《八百壮士》不仅在大后方和香港公映时极为轰动，而且在菲律宾、缅甸等国以及在法国和瑞士的反侵略大会上放映时，也同样博得了观众的热烈反响和广泛好评。

表现战争对人的灵魂的检验和洗礼，是抗战故事片的又一个重要题旨。在充满了大变动和大震荡的抗战年代，不管情愿还是不情愿，每一个生活在既定时空的人都无法逃离战争的考验。从这个意义上说，所有抗战故事片所传达的内容实际上都涉及“战争与人”这样一个重大命题；它们之间的区别仅仅在于：有的侧重于表现战争环境中人物的外部行为（如被侮辱和被损害，起而反抗，阵前血战等），有的则在表现人物外部行为的同时更加关注人物复杂的精神活动。《还我故乡》（史东山编导）、《火的洗礼》（孙瑜编导）和《东亚之光》（何非光编导）等影片，无疑属于后者。《还我故乡》描写的是一位有着“体面身份”的商绅在现实处境的变化中所产生的灵魂波动。主人公王相庭在县城失陷后逃到了乡下，但心里却舍不得丢在城里的财产。在对抗战前途悲观失望和日伪势力假意亲善的欺骗之下，他竟不听劝告回到城里“出任”了伪商会会长。但是，他的归顺和苟且并没有换得生活和心灵的安宁，面对日伪的肆意殴辱百姓和蛮横勒索，他的幻想和迷梦开始发生了动摇。而当他不仅为好友求情不成反而看到好友被捕遇害的事实后，更是受到了极大的刺激。现实使他感到沮丧，也使他沉思和反省。最后，他终于秘密参与了里应外合的武装暴动工作，并为掩护抗日分子而献出了生命。影片成功地刻画了主人公作为中上层市民所具有的特殊而又典型的性格，揭示了他从迷茫、幻想、妥协到痛苦、矛盾乃至重树自我形象的内心经历。《火的洗礼》讲述的也是主人公在战争现实的教育下良心受到煎熬并终于弃暗投明的故事：被骗参加敌伪特务组织的女间谍方茵，伪装成难民混入重庆某兵工厂，并与厂内工人老魏产生了感情。兵工厂里工

人们忘我支援抗战的情景，使她的内心渐渐感到了不安和羞愧。不久，她执行了一次上司的命令，致使无数民众在敌机轰炸中死伤惨重。当见到自己喜爱的一个小孤女也横尸血泊时，方茵人性中黑暗的一面终于被光明所彻底点燃，她终于向老魏坦白了间谍身份，并在协助破获特务组织时用鲜血实现了对自己灵魂的救赎。与《还我故乡》和《火的洗礼》相比，被誉为银幕上的“一柄正义之剑”的《东亚之光》，则在取材和主题的开掘上有着更为独特的认识价值。影片镜头所对准的是一群刚刚踏上中国战场便被我游击队俘获的日本军人。在后方战俘收容所里，有的士兵在我工作人员的教育下思想开始转变，而山本大尉却依然执迷不悟，并认为与早已在这里接受改造的弟弟相见是一种军人的耻辱。在一次由妇女工作队征募寒衣的活动中，战俘们也表演了自己编的活报剧。演出前，山本收到反战组织转来的家信，情绪受到触动。演出开始了，当演到一位日本兵与慰安妇纠缠时，山本的眼前突然浮现了妻子和女儿在国内孤苦生活的幻觉，他禁不住挥拳向那位扮演者砸去。山本的假戏真作赢得了台下热烈的掌声。不久，山本和同伴们一起加入了“日人反战同盟”，毅然奔赴前线进行反战宣传。影片从一种战时影坛中不多见的新鲜角度，揭示了日本人民同样是这场不该发生的战争的受害者的事实，并借此对真正的“东亚之光”作了生动的阐释。尤为可贵的是，编导在处理这样一个特殊题材时，有意识地摒弃概念化的表现方法，较为细致地把握了主要人物的心理渐变过程，并突出了他自身的省悟在这个过程中的重要作用，这就使得影片具有了更加令人信服的艺术效果。

抗战故事片的富于时代特征的创作品格，除了体现于上

述诸方面的剧作内容的高度现实性这一点之外，也同样见诸银幕风格的追求和叙事语言的运用上。概括地说，抗战故事片在审美创造上至少具有两种倾向：通俗化和纪录性。

抗战故事片的通俗化倾向，首先是与观众结构的改变相联系的。如果说，电影在战前是以大中型城市的市民为主要观众对象的话，那么，到了战时的大后方，其观众的主体部分则是广大的农民和士兵。随着电影的“下乡”和“入伍”，大众化和通俗化不仅成了抗战电影运动中经常讨论的重要理论课题，而且更是一种付诸实践的创作追求。面对文化水平较低、甚至缺少电影知识积累的观众群体，要有效地实现宣传教育意图，首先就“要使大众看得懂，吃得消”。这样，剧情有头有尾、叙述细致周详、画面运动速度和表演节奏的相对减慢、镜头数量的相对减少等，就成了抗战故事片在艺术形式上的一个较为普遍的特点。在这方面的追求和努力中，史东山可以说是最为突出的一个。他在此时期创作的《保卫我们的土地》、《好丈夫》、《胜利进行曲》和《还我故乡》4 部影片，无论在剧作结构、镜头运用还是表演速度和剪辑技巧上，都以让观众能够明确接受为依据，力求浅显易懂。尤其是描写农村大嫂支持丈夫服兵役的“农村影片”《好丈夫》，不仅场景表现上尽量使农民观众产生亲切感，而且大量运用远景和中景，并一再使用尺数较长的单镜头画面。为了使不同方言地区的观众都能领会剧情，影片甚至还采用了默片的方式，尽可能不倚仗对白而是倚仗画面本身来与观众沟通。如果说，史东山在战前的电影创作往往带有较强的个人化探索特征的话，那么，他在战时的电影实践无疑实现了一次观念的大调整。

与通俗化特点相比，故事性与纪录性的交叉和结合，是抗战故事片的一个更为明显的美学倾向。这一美学倾向的出现，不能说与整个抗战时期纪实文学思潮以及纪录片创作的勃兴没有关系，但更为直接的原因，则是当电影作为“大众共享文化”而在后方发挥其特有的宣传教育作用时，它必须为观众提供最为真实的思想和形象。抗战故事片中的不少作品直接取材于原本就发生过的战时史实，如《八百壮士》和《孤城喋血》分别再现的是四行仓库孤军奋战和姚子青营死守保山城的英勇壮举；《胜利进行曲》取材于“湘北大捷”的作战范例；《青年中国》（阳翰笙编剧，苏怡导演）反映的是三厅领导的抗战宣传队的经历；《日本间谍》（阳翰笙编剧，袁丛美导演）则是根据意大利人范斯伯的回忆录《神明的子孙在中国》拍摄的；因制片厂停办而未完成的《老百姓万岁》（沈浮编导），也由一篇题为《井疙瘩村的血》的通讯报道改编。这些影片的事件发展进程、人物行为走向以及场景安排与设计，或完全遵循史实，或大致与史实对应，从而在相当程度上担当起了纪录片的功用。与此同时，一些并不是搬演战时史实的影片，也同样以局部的方式增加了纪录性因素。如《保卫我们的土地》、《火的洗礼》、《中华儿女》、《长空万里》等片中剪入了一定数量的纪录片素材；而《警魂歌》（寇嘉弼编剧，汤晓丹导演）中的警官学校生活片断和《塞上风云》（阳翰笙编剧，应云卫导演）中的成吉思汗陵寝盛会，也因实地拍摄而使画面产生出“类纪录片”的效果。在故事性与纪录性的结合（或曰样式的边缘化）上最具特色也最有成就的作品，当推带有明显的“以真人演实事”成分的《东亚之光》。它不仅集纳了反战同盟成员的若干亲身经历，而且选择

第二俘虏收容所（即重庆“博爱村”）作为主要拍摄场地，并由收容所的战俘和我方工作人员担任相似身分的角色（中方演员中，还包括时任收容所副所长的著名作家沈起予先生）。影片还有意保留了大量的日语对白（仅仅在画面底部打上中文字幕），服装和道具也未作任何加工，而一些绝少加以切割的战俘日常生活镜头，本身即与纪录片无异。所有这些银幕叙事特点，使得《东亚之光》在艺术形态上呈现出颇为特殊的格调。

总之，作为战时影坛的主潮，大后方的电影创作不仅具有巨大的现实和历史意义，而且也有着独特的学术研究价值。

三　“孤岛”奇观

在战时影坛乃至整个中国电影史上，“孤岛”的电影现象是一处令人称奇的特殊风景。“孤岛”电影之“奇”，首先奇在它的高产——在这片“弹丸之地”中，平均每年要生产60部影片；其次则奇在它一方面笼罩着浓重的商业竞争气氛，另一方面又有相当多的影片在政治和营业的压力下顽强地表现了艺术家的勇气和良心。

“孤岛”影坛惊人的产量和浓重的商业气息，是由特殊的社会环境和制片环境所决定的。正如柯灵先生在纪念民族电影90年之际接受《中国电影》摄制组的采访时所指出的：“在回顾‘孤岛’电影的时候，请不要忘记一个严峻的历史事实：那是在抗日战争初期，上海已经沦陷，300万上海人民，失去了祖国的荫庇，犹如遗落道旁的孤儿，面对的是残暴无比的民族敌人。因为上海还有英、法租界，界内居民，还有

一点最低限度的活动余地。但租界这把保护伞是非常脆弱的，他们本身就受着日本强大武装的包围和威胁，形势岌岌可危；租界要保护的，首先是自己的利益，而不是中国的利益。”这种特殊的社会环境，不能不对电影业产生明显的影响：其一，由于生存困苦的加剧，市民（包括大量逃亡至此的难民）在寻找宣泄途径时对电影产生了比平常更多的需要；与此同时，由进口困难造成的外国片数量的减少，也给国产片产量的增加带来了机会。其二，为了保护自己的利益，租界当局原本就对进步影片严加防范，而“孤岛”形成后，迫于日本方面的压力，租界当局更是加紧了对电影的检查。其三，由于上述两点，投资者一方面看到了极富诱惑力的市场回报前景，另一方面又不能不考虑由审查和发行带来的风险，这就使得他们比以往更热衷于商业性题材的运作。而且，不能否认，“孤岛”的复杂环境也助长了投资者的某种投机心理。

综观“孤岛”影坛，最为突出的创作现象便是古装片的大量问世。据初步统计，各公司在整个“孤岛”时期共拍摄了80余部古装片，约占所有出品的三分之一。作为商业电影的重要类型，古装片继20年代下半期之后在“孤岛”的再次盛行，首先是由于制片机构和发行放映机构的营业需要（当然也包括电影创作人员的生存需要）；另一方面也是因为在严厉的审查制度和暗杀、绑架事件时有发生的情况下，创作者们无法像大后方影人那样直言无忌地正面表达抗日内容，他们只能在商业片的“外衣”下，采用机警巧妙的方式来表达自己的创作意图。自然，营业和曲折地表达严肃的创作意图，是两种不同的需要，正是在这两种不同的需要的纠结和交替中，“孤岛”的古装片创作呈现出良莠不齐、甚至两极化发展

的状态。换言之，为数众多的影片以庸俗取材和粗制滥造的方式体现出“营业至上”的倾向，而为数同样众多的影片，则在兼顾营业的同时或强或弱地传达出了时代的声音。

由欧阳予倩编剧、卜万苍导演的《木兰从军》，是“孤岛”时期成就显著、影响最大的一部古装片。它于1939年春节在新落成的沪光大戏院公映时，几乎场场爆满，创下了在同一家影院连续放映85天的营业纪录。影片叙述的是一个有口皆碑的古代女英雄的故事：花木兰自幼习武，在外敌入侵之际，她毅然替年迈的父亲应征从军，并屡建战功。毫无疑问，这个富于传奇色彩的传说故事，本身即有相当的“卖点”。但是，创作者无意“依样画葫芦地搬上银幕了事”，而是在古代民歌和明清笔记小说的基础上进行了较多的创造性加工。首先，创作者突出了花木兰的“英勇和智慧”，并对她的“孝”作了新的阐释。影片的开始段落，通过木兰从村外狩猎归来、并与村童一起唱“快把功夫练好它，强盗来了都不怕”的场面，交代了她不同于一般古代女子的爱好和危难之际勇于挺身而出的性格。此后，影片又通过对木兰的父亲花世荣的心理刻画，映衬出木兰替父从军动机中的爱国因素。当边关战事又起、征兵令翩然而至时，退伍多年的老军人一方面表现出再立战功之志，另一方面又恐自己年老身弱而不能实现愿望。木兰的选择，正是在窥破了父亲的这种心理之后断然作出的：“爸爸从小教女儿一身武艺，留在家里也没有用处，不如替爸爸去从军，一来尽孝，二来尽忠。”在这里，“忠”通过“孝”的方式而得到了实现——木兰的“尽孝”，当然有照顾老父之意，但更多的则是为了替父亲实现报国愿望。

正如当时评论指出："现在银幕上的花木兰，当然仍是个'孝女'，但是她的'孝'是在'尽忠报国'的大前提之下而确定了它的新的价值。"其次，影片不仅以较大的篇幅，铺叙了花木兰沙场杀敌的英勇业绩和她升任之后深得将士人心的行为，而且还对她周遭的各色人物进行了隐喻性的展示（如不听忠言昏庸误国的边军元帅、接受番军贿赂出卖民族利益的军师等），从而传达出创作者的现实批判意图。影片还虚构了木兰得胜回家，脱下戎装，与曾经一起出生入死的战友刘元度喜结良缘的情节。这个虚构情节，不仅使花木兰的形象更加完整，而且也喻示着杀尽敌寇方能获得安宁生活之意。毫无疑问，创作者所作的上述种种加工，赋予了传说故事以时代的生命。在山河破碎、国难当头的年代中，这位"现代木兰"是有足够的理由唤起观众强烈的感应和共鸣的。值得指出的是，《木兰从军》之所以在一般影片只有两周映期的情况下竟连映近三个月，还与它那胜出一筹的艺术质量有关——其精彩的对白、优美的插曲和"流利而轻快"的风格，无疑也是吸引观众的重要因素（图 13）。

与《木兰从军》一样，由魏如晦编剧、张善琨导演的《明末遗恨》，也是一部灌注了借古喻今的创作意图而又具有轰动效应的较出色的古装片。所不同的是，后者在风格上较前者更为激越。影片改编自阿英创作的同名历史剧，叙述主人公葛嫩娘虽为风尘女子，但在清兵步步紧逼、南明江山危在旦夕的时刻，她一次又一次地作出慷慨抉择，直至献出生命。影片基本保留了原作的在尖锐的戏剧冲突下刻画人物的特点，一方面展现了以葛嫩娘为代表的爱国民众对清兵的顽

图 13　《木兰从军》剧照。陈云裳因在此片中饰演木兰而成为“孤岛时期”最有号召力的女影星。

强抵抗，另一方面也突出表现了作为抵抗运动将领的葛嫩娘和孙克咸同民族败类们的不屈斗争。葛、孙的深明大义、视死如归、为国捐躯，与上层统治者的苟且偷安、甚至变节求荣，形成了高尚和卑鄙、忠贞与无耻、坚强与软弱之间的强烈对比。而这种对比，事实上也折射出了现实生活中各类相似人物的不同灵魂。历史的现实和现实的历史，在影片中构成了一种相互映照的关系，它不仅对观众起到了激励斗志的作用，而且也促人深长思考。

“用古人的酒杯，浇自己的块垒”，这在“孤岛”的古装片创作中并不是个别的现象。除了《木兰从军》和《明末遗

恨》之外，这类影片中较为著名的作品至少还包括：《尽忠报国》（吴永刚编导）、《洪宣娇》（魏如晦编剧，费穆导演）、《费贞娥刺虎》（李萍倩编导）、《李香君》（周贻白编剧，吴村导演）、《西施》（陈大悲编剧，卜万苍导演）、《苏武牧羊》（周贻白编剧，卜万苍导演）、《王宝钏》（吴村编导）、《孔夫子》（费穆编导）、《林冲雪夜歼仇记》（吴永刚编导）、《貂蝉》（卜万苍编导）、《楚霸王》（王次龙编导）等。尽管在塑造人物性格和选取历史场景时各有侧重，但它们的一个共同的特点，是都注入了创作者强烈的现实情感：或侧重表现人物在“外患”逼近时的奋争精神和民族气节，或突出人物所处的时代背景中与现实相似的“内忧”成分。还值得提及的是，这种以历史映照现实的创作意图，在戏曲片和美术片领域中也同样有所体现。如长达70多分钟的中国第一部大型动画片《铁扇公主》（王乾白编剧，万籁鸣、万古蟾主绘），有意识地把唐僧师徒降伏牛魔王、扑灭火焰山的故事，处理为一则银幕寓言；它不仅在剧情进展过程中充分地表达了“坚持信念，大众一心”的积极主题，而且还在结尾的高潮段落中，以气势磅礴的声画效果喻示了真理和正义所具有的不可阻挡的力量。

在古装片获得集中发展的同时，其它商业电影类型也在“孤岛”影坛呈现出颇为活跃的创作态势。这些商业电影类型包括：言情片、喜剧片、歌舞片、侦探片、鬼怪片、恐怖片等。无疑，与中国商业电影的第一个繁盛阶段——20年代中后期相比，本时期的商业电影创作在类型上更加丰富和完备。

应当指出，本时期的言情片等诸种商业电影类型的创作，

在总体面貌上也和古装片一样呈现出泥沙俱下的特点。但同时也值得指出的是，在两极化的发展过程中，个别言情片、喜剧片乃至恐怖片作品，在艺术质量上甚至超过了同期某些古装片的代表性作品（古装片由于受到成本预算等客观条件的限制，普遍存在场面设计等方面的缺憾）。如叙马戏演员生死恋情的言情片《离恨天》（吴永刚编导）、叙叶浅予笔下的漫画人物因失业而不顾斯文的喜剧片《王先生吃饭难》（汤杰编导）、叙麻疯病人遭受生理和心理折磨的恐怖片《麻疯女》（马徐惟邦编导）等，由于发挥了编导者的个人所长，因而在类型风格的把握和细节情景的营造上多有出色之处。

“孤岛”时期的言情片、喜剧片、歌舞片、侦探片、鬼怪片和恐怖片作品，大多是在“时装片”的名义下走上银幕的。所谓“时装片”，是当时人们对现代题材影片的一种统称。而事实上，“时装片”还包括一些根据中外文学名著改编和直接反映“孤岛”现实生活的影片。这一部分影片虽然在数量上不算很多，但由于较少染有商业运作色彩，因而在“孤岛”影坛占有特殊的地位。当然，如果从现实价值而言，这部分“时装片”中的那些直接反映“孤岛”现实生活的影片更值得关注。如于伶编剧、陈铿然导演的《女子公寓》，以一群舞女所寄居的某公寓为主要故事空间，既折射了中下层市民的迷惘、沉沦、哀叹和挣扎，也揭露了权贵阶层的糜烂生活和他们对民族前途不关痛痒的卑琐灵魂。又如柯灵编剧、吴仞之导演的《乱世风光》，从一个家庭在战争炮火下的破碎和变化，侧面暴露了侵略战争的罪恶，正面反映了战争给人民带来的苦难和“孤岛”社会中一面是花天酒地一面是饥寒交迫的畸

形景象。此外，还应当特意提到一部由不同国籍和种族的艺术家共同完成的作品，这就是费穆等编剧、佛莱克夫妇导演的《世界儿女》。影片叙述的是几位生活在“孤岛”环境中的男女青年的经历：从前线回到上海养伤的李国新，力劝自幼一起长大的医校学生陈时中离开上海，共同去干一番事业；而陈时中虽然也感到环境的压抑，但并无勇气放弃他所熟悉的一切。一次偶然的机会，他们遇见了被养父逼迫做了舞女的幼时女伙伴阿莲；在国新和时中的帮助下，阿莲终于勇敢地从养父手里逃了出来。不久，国新和时中发现自己同时爱上了阿莲，为了成全时中、更为了肩上的一份责任，国新悄悄地返回了前线。最后，时中和阿莲也在国新的感召下，走向了更需要他们的地方。影片一方面表现了主人公在所处的特定环境中的困惑和抗争，同时也颂扬了他们把儿女之爱升华为民族之爱以及人类之爱的可贵精神。尽管影片对前方战场的描写采用的是一种象征的方法，而在结构和节奏上也稍嫌松散和冗缓，但通过“1937”、“1939—1940”、“1941”这些以战火画面为衬底并有着特定历史含义的字幕，和人物的对白以及他们所作出的相应的选择，观众依然能够十分明确地感受到一种时代赋予的艺术激情。这部影片的导演J·佛莱克和L·佛莱克，是一对因受法西斯纳粹迫害而流亡到上海的犹太艺术家夫妇。在“孤岛”险恶艰难的环境下，尤其是在太平洋战争爆发前夕，能够与中国艺术家一起拍出这样一部充满勇气的影片，无疑也体现了他们对法西斯的憎恶和对和平的热爱。

处于战时大环境之中的“孤岛”影坛，在完成夹缝中求

生存的奇迹的同时，也向后人展示了它那值得浓墨书写的一面。尤其应当特意指出的是，整个“孤岛”时期，没有出现过一部宣扬汉奸意识的影片。这使我们想起了柯灵先生说过的一段话：“‘孤岛’影坛，当然有各种各样的不足为训的消极现象，但这不是主要的。世界上最整洁的城市，也免不了垃圾和尘埃。……在‘孤岛’上艰苦奋斗、挣扎求存的电影艺术家——一切进步的、爱国的，乃至处污泥而不染的，应该受到应有的理解、同情和尊重！”

思考题：

1. 大后方的抗战电影在创作上有哪些突出的品格特征？
2. 为什么把“孤岛”时期的电影现象称为“奇观”？

参考书目：

1. 重庆市文化局电影处编：《抗日战争时期的重庆电影》，重庆出版社 1991 年版
2. 张骏祥、姚国华、戴中孚编选：《中国新文学大系（1937—1949）》（电影卷一），上海文艺出版社 1990 年版
3. 程季华、李少白、邢祖文编著：《中国电影发展史》（第二卷），中国电影出版社 1981 年版
4. 周晓明：《中国现代电影文学史》（下），高等教育出版社 1987 年版

第四篇

实景加工

(1945—1949)

一　艰难中的辉煌

抗日战争结束后，中国电影又出现了新的阶段性变化。这种阶段性变化的最为明显的外部标志，便是电影生产格局的重新调整。从产业结构来说，由于国民党官方几乎接收了全部敌伪电影资产，并借此扩充或新建了一批具有相当规模的电影机构，这就使得民营电影企业不再像战前那样占有绝对的优势。而从地域分布来说，由于大部分电影从业人员重新聚集上海，这里便再度成了中国电影生产的中心基地。尽管长春、北平、南京以及共产党领导的解放区也有若干制片机构，但由于各种原因，出品数量并不很多。而上海则几乎集中了一批战后最为重要的电影企业（如 官方所属的中央电影企业公司一、二厂，民间投资的昆仑影业公司、文华影业公司、国泰影业公司、大同电影企业公司等）。可以说，本阶段约 4 年时间里问世的 150 余部故事片（不含香港），80%以上均是由上海的 20 余家大、小制片公司出品的。

很显然，与此前的任何一个阶段相比，本时期国产片在

数量上有较大幅度的减少（其总数亦不过略多于战前的最高年产量）。究其原因，即是民族电影业的处境和艺术家的创作条件不仅没有得到较大的改善，而且在某些方面甚至变得更为恶劣。这主要表现为：一、成本激增。由于战后通货膨胀的恶性发展，物价呈现出惊人的狂涨势头，据有关统计，1947年物价比战前上涨一万倍以上，而1948年又比上一年涨了近20倍。在此种情形下，原本就依靠进口的电影物资，其价格之高更是令人难以置信——按战前的标准，一部影片的摄制成本在1947年上涨了10余万倍，而到了1948年至少又上涨了300万倍！二、器材匮乏。价格的上涨必定导致资金的短缺，而资金的短缺则又影响到胶片和其它电影器材的添置和更新。由于一些官僚资本家倚仗特权大量囤积电影物资，以及政府对外汇使用的强行控制，民营公司的处境更为困难。即以拥有第一流的创作人才和拍摄了《一江春水向东流》等第一流的银幕作品的昆仑影业公司而论，其物质条件的窘迫也几乎到了难以想象的地步。担任《一江春水向东流》摄影师的朱今明先生曾这样回忆当年的拍摄情形：该片“是依靠一架所谓‘独眼龙’式的旧摄影机，几十盏灯，一个破旧不堪的录音机，在一个四面通风的摄影棚里进行影片摄制的；用的胶片，不仅已经过期好几年，而且是三本、五本从商人手里买来的。摄制工作常常处在‘等米下锅’的危机中。工作人员的生活更是没有保障，几个月发不出薪金”。三、美片倾销。美国影片在战前就以相当的优势控制着中国的放映市场，而战后，尤其是随着1946年11月“中美商约”的签订，美国影片更是汹涌而入，这就使得民族电影的生存空间受到了

从未有过的严重威胁。统计数字表明，从1945年8月开始的将近4年的时间里，单从上海进口的美国常规长度故事片就达1083部。不仅如此，“米高梅”等8大公司还企图利用“中美商约”垄断中国各大城市的电影院业务，甚至提出任其支配营业方针、严格限制国产片放映的无理要求。总之，尽管告别了那场关系民族存亡的战争，但是由于上述种种，再加上来自官方的比战前有增无减的政治压力，民族电影的生产和创作环境依然颇为艰难。

然而，对于中国电影的艺术发展来说，本时期却是一个令人怀想的收获季节。民族电影不仅在重重困扰和挤压中顽强地生存着、发展着，而且在整体艺术水平上取得了比此前任何一个时期更为突出的成就。一大批包括《八千里路云和月》、《一江春水向东流》、《松花江上》、《天堂春梦》、《万家灯火》、《小城之春》等在内的银幕佳作，一方面以深刻的社会批判和同样深刻的心理探析，完成了对时代的忠实纪录；另一方面又以对银幕语言的完善性创造，呈现出民族电影的成熟风采。这是一个需要硕果而又产生了硕果的电影时代。事实上，从艺术发展的内在阶段性因素来看，战后电影之所以能够实现艰难中的辉煌，确非偶然。首先，它与30年代“新兴电影”的经验积累有着密切的联系。作为艺术创新运动，“新兴电影”在完成了变革使命的同时，无疑也为民族电影在日后的更高的艺术起跳奠定了必要而坚实的基础。只是由于战争的爆发，这个更高的艺术起跳被推迟到了战后。其次，在8年的抗战岁月中，影人们并未中断电影实践。尽管或出于直接服务于政治军事的特殊需要（大后方），或屈从于投资者的

商业竞争目的（“孤岛”），战时电影不得不在艺术探索上作出牺牲和让步，但是，对于曾经站在“新兴电影”所树立的起跳高度上的艺术家们来说，他们在战争环境中的电影实践实际上也是一个创作能量的蓄积过程；而这个蓄积过程一旦结束，他们也便有可能喷发出更加活跃的艺术探索激情。再次，中国社会从战前到战后的巨大的历史变迁，不仅加深了艺术家们对生活和艺术的理解，而且也为他们提供了丰富的创作素材——毫无疑问，对于精神文化的创造来说，获得丰富的思想和形象资源，较之拥有精良的设备和充足的资金更为重要。

中国的民族电影艺术在走过了40年的风雨历程之后，终于达到了应该达到和可能达到的高度。尤其值得指出的是，作为又一次非同寻常的艺术飞跃，战后电影所造就的相当数量的优秀作品，在中国电影史上形成了一个“经典群落”。这个“经典群落”不仅没有因为时间的推移而失去动人的生命光泽，而且与时俱新，不断产生着可供后人享用的珍贵的认知价值和美学价值。

二　忧患史诗

如果说，现实主义的深化是中国战后电影所取得的最为显著的创作成就的话，那么，这种深化首先是由一批在宽阔的时代背景下表现人物命运、并因此而具有厚重的历史写实感的影片来实现的。作为一个在不约而同之中所形成的创作系列，这些影片一方面深沉而又鲜明地传导出创作者们的忧

患意识和人生使命感，另一方面也通过对抗战岁月的追忆和对战后现实的批判性展示，构成了一幅特定时期社会生活的全景性画面。

对于同人民一起经历了巨大的民族磨难的艺术家们来说，昨天所发生的一切刻骨铭心，犹在眼前。他们实在有着太多的理由通过银幕来自觉地记录那段苦难与奋争的历史。因此这一时期出品的不少影片，如《丽人行》（田汉、陈鲤庭编剧，陈鲤庭导演）、《遥远的爱》（陈鲤庭编导）、《二百五小传》（又名《梨园英烈》，田汉编剧，郑小秋导演）等，在主题的总体构成上都体现出一种追忆性的倾向。而在这些具有追忆性倾向的影片中，由金山编导的《松花江上》和由沈浮编导的《希望在人间》，可以看作是两部在叙事内容上或侧重于表现苦难或侧重于表现奋争的代表性作品。

《松花江上》是创作者们在“表现东北沦陷后人民14年苦难生活的强烈愿望”（主演者张瑞芳语）下，几乎以集体编剧的方式创作的。它以平实朴素而又富于表现力的银幕叙事，反映和概括了东北人民所共同经历的那段恶梦般的历史：松花江畔的某小村，有一家为远道的车马投宿而开的小车店，店家三代过着勤劳和睦的日子。店家的俊秀活泼的孙女妞儿，与表哥相互倾心，他们在朦胧美好的感情中憧憬着幸福的未来。但是，随着“九一八”的枪声，一切都改变了。日军开进了这个小村，妞儿的父亲惨遭铁蹄踩死，母亲因拒绝日本兵的侮辱而被推入江中，祖父也在悲愁之中得了重病。苦难还远没有结束。在表哥击毙了欲对妞儿施虐的日军排长之后，他们连家也没有了。逃跑途中，祖父于一破庙中去世，临终前

嘱两位年轻人结为夫妇。为了谋生，妞儿和表哥来到一个日寇经营的煤矿做工。不久，“七七事变”爆发，日寇置矿工的生命安全于不顾，强迫增产，结果发生了恶性井漏事故，数十名工人惨死井下。工人和家属忍无可忍，妞儿与表哥也加入了反抗的行列。在日寇的残酷镇压中，妞儿与表哥死里逃生……《松花江上》曾被当时的评论称为“敌伪蹂躏之下东北人民生活的写真”，它所展示的一幕幕触目惊心的场景，无疑有着颇为强烈的震撼力。为增加影片的概括意义，创作者们在收集大量素材的基础上，选择了最为普通的老百姓作为主角——影片中的那些淳朴、善良的人们，甚至连正式的姓名都没有，但是他们的命运却代表着最为广大的群体的遭遇。与此同时，创作者在对表演风格的把握和空间环境的设计上，也体现了一种质朴写实的作风。这种质朴写实的作风，不仅成功地营造出特有的地域文化色彩，而且与影片的剧作内容构成了一种相得益彰的真切的艺术效果。

如果说，《松花江上》虽然也在剧情的展开中涉及到了义勇军的抗敌行为和矿工们的自发斗争，但主要讲述的还是战时年代人民所经受的深重苦难的话，那么，《希望在人间》则在揭露人间罪恶的同时，着重展现了人民在苦难中的不屈抗争。影片以日占时期的上海为背景，一开始让观众看到的便是一群爱国知识分子积极谋划抗日行动的场面。而后，影片以充分的笔墨刻画了主人公邓庚白的形象。邓庚白是一位积极鼓励学生们参加抗敌斗争的大学教授，由于叛徒的出卖，他被敌伪特务机关逮捕了。一日，一只小鸟飞临铁窗，邓庚白设法让小鸟传信给他妻子陶静寰。终于得知丈夫下落的陶静

寰在惊喜之余写了一封回信，结果，信落入了敌人手里。敌人为一网打尽抗敌组织，假释邓庚白出狱，并派特务暗中监视。邓庚白与特务机智周旋，并巧妙地掩护从事地下活动的儿子和其他抗敌同志脱险。之后，他承担了击毙叛徒的责任，又一次被押入监狱。影片出色地表现了以邓庚白为代表的爱国知识分子崇高的人生选择和精神气节。在人间的罪恶面前，人间的希望并没有熄灭。3 年的监狱生活所经受的无数次严刑拷打和目睹战友的被折磨致死，不仅没有使邓庚白意志消沉，反而使他更加坚强和乐观；而当假释之后再度获得报效国家的机会时，他更是通过自我牺牲行为表现出了一种对民族解放的坚定信念。尽管《希望在人间》择取的是知识分子生活的特殊视角，但它恰如当时评论所云："表现了中国人民所独有的精神——更大的忍耐，更大的韧性和集体英雄主义思想。"

与对历史的回望一样，对战后社会现实的批判性展示，也是本时期电影创作中的一个最为常见的主题。抗战结束后，由于官方政治的腐败，中国社会陷入了一个经济秩序混乱、民族工商业趋于破产、人民生活急剧贫困化的局面。苦难的现实刚刚逝去，而现实的苦难又接踵而至。这不能不引起艺术家们的深深思索，并促使他们自觉地将这种思索外化于银幕之上。《天堂春梦》（徐昌霖编剧，汤晓丹导演）、《追》（沈浮编导）、《还乡日记》（袁俊编导）、《幸福狂想曲》（陈白尘编剧，陈鲤庭导演）、《三毛流浪记》（阳翰笙编剧，赵明、严恭导演）、《乌鸦与麻雀》（陈白尘等编剧，郑君里导演）等一大批直接将镜头对准战后严峻的社会问题的影片，正是在此种

现实背景和创作思潮中问世的。它们或以沉郁的悲剧风格，向人们展示了一种不加粉饰的赤裸裸的真实；或以“笑中含泪”的喜剧笔法，对扭曲的社会现象予以不留情面的写照，从而赢得了观众的广泛共鸣。在这些影片中，《天堂春梦》（图14）曾以一种严格的现实主义创作风范和清醒的批判意识而

图14　《天堂春梦》剧照。丁建华由石羽饰演。

被当时舆论称为“‘惨胜’后中国社会大悲剧的缩影”。影片向观众述说的故事，与其说是一场“春梦”，不如说是一场“恶梦”——正在后方修建机场的工程师丁建华，得知抗战胜利的消息后，急回家中告诉妻子漱兰。在满城欣喜若狂的气氛中，夫妇俩取出久藏的房屋图样，畅想着能拥有一套属于

自己的小楼，也畅想着全家天伦圆聚的未来生活。不久，他们由重庆返回上海，与老母一起暂时寄居在旧友龚某家。龚某在抗战前是丁建华手下谋事的包工头，上海沦陷时因替日军包建机场而大发横财。他原指望丁建华能以抗战功臣的身份庇护自己的汉奸劣迹，但当他得知丁建华既非“接收大员”，又无意结识权贵，便对丁家下了逐客令。丁建华四出寻找工作无着，租房而又无金条作“顶费”，只好仍央龚某让出阁楼供他们栖身。此时，漱兰生下一个男婴，老母又卧病不起，丁家生活日益困苦。为付医院欠款，丁建华万般无奈中将准备送往孤儿院的孩子卖给了龚某。漱兰知情后，宛如刀割。最后，丁建华要回了孩子，但一家人也因此而无处安身……在谈到《天堂春梦》的创作动因时，该片导演汤晓丹曾这样指出：“胜利以后一连串不合理的社会现象令人不快（即使官方的通讯社也不能讳言‘惨胜’和‘劫收’）。真正有良心的公教人员过不了日子，卑鄙下流的汉奸摇身一变而为地下工作者。这些颠倒乾坤、黑白不分的现象，凡有良知的人都非提出控诉不可。”影片正是通过一种对比性的场景组织，揭示了战后社会的畸形本质和人物由希望到失望的不幸经历。作为一名普通的公教人员，丁建华在得知抗战胜利喜讯后对未来生活的畅想，尽管带有某种浪漫成分，但也在相当大的程度上反映了当时善良的人们、尤其是在后方工作过的知识分子们的普遍梦愿。然而，迎面而来的现实，不仅没有为他们带来期盼已久的安宁，而且将他们推入了一个连起码的生存保障都难以获得的困苦境地。在越陷越深的生存危机中，身为建筑工程师的丁建华甚至对一只小小的蜗牛大发感

慨："我真羡慕这个小蜗牛，它生下来就带着一座小房子……"而现实的严酷性还在于，像龚某这样的汉奸，不仅逍遥法外，而且竟然在获取所谓"地下工作者"的头衔后，更加明目张胆地攫夺社会财富；而为抗战吃过苦尽过力的丁建华们，反倒只能听任天道公理的丧失。影片中有一场戏颇为耐人寻味：为追寻孩子，丁建华来到龚某与其姘妇同居的房子，不想这座房子正是按他的那份遗失的图样建造的——此时此刻，丁建华所经受的是一种多么巨大的心理刺激！影片原先的结尾段落，表现的是丁建华在走投无路中愤然从自己设计的大厦上纵身跳下，但由于官方的强令删剪，只好改成丁家老小在3个不同景别的切换镜头中茫然向画面深处走去。尽管如此，这一修改后的看似温和得多的结尾处理，也依然有着发人深省的思辨力量。

毫无疑问，上述两大主题的产生，是创作者们结合自己的切身感受而对社会历史进行深入思考的结果。而更加值得注意的是，本时期还出现了像《八千里路云和月》（史东山编导）、《一江春水向东流》（蔡楚生、郑君里编导）这样的带有明显的史诗性品格的银幕巨作。它们不仅同样立足于把握人物命运与时代命运之间的关系，而且将历史回望和现实观照沟联起来加以综合的表现，并在这种综合表现中尽可能地拓展叙事容量，挖掘出更加具有丰富性和深刻性的社会历史意蕴。

《八千里路云和月》是战后艰难的创作环境中较早与观众见面的国产片之一，同时也是战后第一部引起巨大的社会反响的银幕作品。影片原名《胜利前后》，由此亦可窥知创作者

有着明确的以电影的方式概括和书写历史的“史传”意识。作为一部在剧作内容上带有较大的纪实成分的影片，它一方面以抗敌演剧队第四、第九两队的真实生活为依据，叙述了一群进步的戏剧电影工作者从“八一三”到抗战胜利后的奋斗历程和生活遭遇，从而使人们在“重温文化抗战的旧梦”的同时，又感同身受于“现实人物的现实故事”（田汉观后语）；另一方面又以演剧队这一中心情节为线索，将中国社会在这10年时间里所发生的一系列重要事件作了串联性的纪录（如上海戏剧电影界组织救亡演剧队、徐州会战、长沙会战、黔桂撤退、喜庆胜利、江西灾荒、国民党的内战准备等），从而辐射出更为广博的社会历史内容。在这里，战争初期的热情、战争过程中的艰辛和胜利后的黑暗，通过一种经纬交织的艺术结构和叙述方式，构成了一幅连续的、真实生动的历史画面。值得指出的是，在这幅巨大画面的展示中，编导史东山还有意识地“把善与恶都陈列出来”，并通过这种陈列和对照，对历史和现实的复杂性进行了严格的审视。于是，我们在影片中看到：一面是以江玲玉和高礼彬为代表的大批热血青年在民族危亡之际挺身而出，另一面则是以周家荣为代表的市侩们的苟且偷安；一面是一切有着民族责任感的爱国者们秉持信念，不畏艰难，为抗战付出汗水和鲜血，另一面则是国民党军队的一次次令人痛心的溃败、撤退，和民族败类们的大发国难之财；一面是抗战功臣们对民族独立和国家富强的热切期盼，另一面则是政府在战后进一步走向腐败和黑暗；一面是善良的人们从希望到幻灭，经受着由社会混乱带来的生存痛苦和心理磨难，另一面则是贪官污吏们巧取豪夺，疯狂

地以“接受”之名大行“劫收”之实。如果说，影片前半部分的“善恶陈列”主要还是为了突出和颂扬“善”的话，那么，后半部分的“善恶陈列”则无疑带有更多的对“恶”的鞭挞和控诉的成分。正如编导史东山所说，“长长八年的抗战，给予我们极大的生趣和深长的回忆，虽然多少也有些不堪回想的地方，但在抗战的大前提下，我们还可以有所解释而自慰”；而“短短几个月的胜利以来的现象，却使我们感到无比的伤痛”。可以说，场面、事件和人物活动的历史纪实色彩，鲜明的善恶对照，以及富于政论般激情的大段对白，既为《八千里路云和月》带来了独特的风格特征，也是该片在史、思、诗三者的结合上产生出久远的思想价值和形象价值的根源所在。

《一江春水向东流》也是一部在叙事跨度上贯通战前、战时与战后三个时期并引起更大的轰动效应的银幕史诗（影片长达 21 本，分《八年离乱》和《天亮前后》两集；首映时曾创下连续放映 3 个多月、观众达 70 余万人次的空前纪录）。它以一种近乎“编年史”式的时间处理方式，向人们展示了特定的历史段落中发生于不同地区的丰富的社会生活内容：战争前夕人民的正常生活秩序；“八一三”沪战后民众的抗日热情；沦陷区普通百姓的苦难和艰辛；日寇惨无人道的烧杀抢掠；游击队和根据地的抗日斗争；国统区大后方官僚统治阶层的醉生梦死；抗战胜利后“接受大员”与汉奸们相互勾结的无耻行径；善良的人们“天亮”之后依然饥寒交迫和希望的彻底破灭（图 15）……

与《八千里路云和月》不同的是，《一江春水向东流》在

图 15　《一江春水向东流》剧照。影片由白杨和陶金主演。

表现和描述历史进程时，选择了一个具体的家庭作为载体，力图通过这个家庭的升沉变幻，浓缩和汇聚社会的巨大的戏剧性变化——抗战爆发前，上海某纱厂女工李素芬与夜校教师张忠良由相识而相爱结婚。一年后，他们有了一个孩子。这时，正值抗战全面爆发，孩子便取名为抗生。“八一三”沪战后，忠良参加救护队撤离上海；素芬则携婆婆和抗生回到乡下，与公公和忠良之弟忠民同住。不久，乡下为日寇所占，忠民与小学教师婉华一起参加了游击队，而公公则因要求减捐粮食而被日军活活吊死。素芬在乡下不堪其苦，不得已又偕婆婆和抗生回到上海，靠替人洗衣度日。与此同时，忠良在撤退途中遭敌人俘虏，备历艰辛，后终于死里逃生到了重庆。

落魄之中，他找到在上海时的旧识王丽珍，向她求助。王丽珍此时已成为重庆有名的交际花，她央富商干爹庞浩公为忠良谋了一份贸易公司的差事。在环境的影响下，忠良由郁闷而堕落，投入了王丽珍的怀抱，并深得庞浩公的器重。数年后，抗战胜利了，素芬日夜盼着丈夫归来。但以“接受大员”身份回到上海的张忠良，早已将老母妻儿置于脑后。此时，素芬为了一家老小的生计，正在王丽珍的汉奸表姐何文艳家当女佣。在何公馆的一次宴会上，素芬突然认出了暂住在这里的丈夫，内心经受了巨大的打击。这一夜，素芬因宵禁而流落街头，王丽珍则对张忠良哭闹不休。次晨，素芬回到家中，接到忠民来信，说他已与婉华结婚并一同在根据地任教。素芬一边读信，一边泣不成声，终于将实情告诉了婆婆。婆婆愤然带着素芬母子去找忠良问罪，而忠良在王丽珍的淫威下竟没有勇气面对这一切。最后，素芬在屈辱中跑到江边，绝望地跃入了激流！显而易见，影片的编导者努力把历史进程的客观性与人物命运的传奇性结合在一起进行表现，从而使影片体现出一种动人的情感力量。为了增强影片的概括力，编导者还采用了一种多条情节线同时发展的结构形式。影片中共有三条情节线，分别围绕张忠良、李素芬、张忠民这三个人物展开（为避开审查机关的刁难，张忠民这条线索在影片中显得相对隐晦一些）。这三条情节线时分时合、时而平行时而交叉，既从容地呈现出了辽阔的时空背景，又在充分提供主要人物性格发展的机会的同时，拓展了整个故事背后的深层信息。此外，编导者还力图通过人物之间的复杂关系，揭示出各种社会力量的或明或暗的矛盾冲突。影片所设置的人物大致可分为四类，它们分别代表着四种不同的

社会力量：一是以庞浩公、王丽珍和蜕变后的张忠良为代表的官僚统治阶层；二是以李素芬、张老母为代表的被损害和被侮辱的普通百姓；三是以张忠民为代表的进步的抗日民主力量；四是以温经理、何文艳为代表的汉奸分子。这四种社会力量通过张忠良这个核心媒介扭结在一起，在相互的对立和比照之中，构成了当时中国社会政治的整体面貌。

本时期具有史诗性叙事倾向的电影作品，还包括《无名氏》（于伶编剧，应云卫导演）、《遥远的爱》（陈鲤庭编导）、《大团圆》（黄宗江编剧，丁力导演）、《二百五小传》（田汉编剧，郑小秋导演）等；但从表现个人与历史的关系所达到的高度概括力，以及细致的性格刻画与深刻的社会批判、忧愤深广的情感表达与博大的叙事视野之间的有机统一上来说，《一江春水向东流》无疑堪称其中最为杰出的典范之作。

三　心灵世象

与战时电影相比，战后电影的一个重大转变，便是在视角上完成了由英雄到普通人的转换。换言之，如果说战时电影主要是通过对英雄的颂扬来激励人们的民族精神和奋斗意志，那么，战后电影则是着重从普通人的普通生活角度来把握历史、探讨人生。不仅如此，战后的电影艺术家们还在自己的创作中普遍增加了心理内容的呈示，他们经常通过象征、抒情、细节营造等手法来实现人物内心活动的外化（如《希望在人间》中的人与鸟的交流，《天堂春梦》中的丁建华面对一只小小的蜗牛时的复杂感受，《一江春水向东流》中李素芬的与丈夫相见的梦魇段落），从而努力达到一种生活真实与心

理真实的统一。显然，心理内容的普遍增加，不仅使得战后电影在人物形象的塑造上更加具有“圆整性”，而且使得观众与影片中的这些原本就来自于社会普通阶层的主人公们更容易产生沟通和共鸣。

尤其值得注意的是，本时期还有相当数量的一批影片，不仅在人物选择和取材上体现出平易化和日常化的倾向，而且在将镜头对准市民和普通知识分子的同时，更关注他们在现实的凡俗人生中所体现的内心轨迹；它们将叙事的重心更多地放置在人物灵魂的展示和剖析上，并通过这种展示和剖析，较为充分地表达出创作者们对人生的感悟和对某些文化心理命题的哲理性思索。作为与“忧患史诗”相对应的战后电影的另一个重要创作系列，它们发展了被30年代著名影评家王尘无先生称之为“灵魂的现实主义”的美学追求。这个创作系列中的作品，至少包括《新闺怨》（史东山编导）、《关不住的春光》（欧阳予倩编剧，王为一、徐韬导演）、《深闺疑云》（徐昌霖编导）、《巫山梦回》（陶秦编剧，岳枫、陈翼青导演）、《不了情》（张爱玲编剧，桑弧导演）、《太太万岁》（张爱玲编剧，桑弧导演）、《万家灯火》（阳翰笙、沈浮编剧，沈浮导演）、《小城之春》（李天济编剧，费穆导演）等。下面我们对其中的若干作品作一些介绍和评析。

《新闺怨》是史东山继《八千里路云和月》之后创作的又一部引起观众热烈反响的影片（此片在上海地区仅两个月便放映410场，舆论界还围绕此片而展开过一场观点各异的关于妇女问题的讨论）。与后者不同的是，《新闺怨》无意从开阔的时空背景下来对社会历史作全景性的描述，而是有意缩小“‘主题思想’的范围”，向人们述说了一个关于恋爱、婚

姻和家庭的故事：影片中的女主人公何绿音与男主人公廖韵之，在童年时代曾是有过积怨的邻居，若干年后，他们重逢在音乐学院里，并很快由恋爱而结婚。在婚后清贫的生活中，何绿音一方面感到了越来越重的来自物质的压力，另一方面又不甘于自己事业理想的破灭。与此同时，家务的琐碎和孩子的缠绕，也使夫妻间产生了感情裂痕。何绿音怀疑丈夫无暇顾家是因为有了外遇，为了提前做好自立的准备，她决定出去工作。影片最后，廖韵之晕倒在个人音乐会上，而何绿音则为孩子的病死而痛不欲生。《新闺怨》着力探析了主人公们在恋爱和家庭生活中所遇到的幸福与烦恼，对他们的精神历程作了细致的描摹和刻画。影片尤其突出地展示了何绿音的内心经历：作为知识女性，她渴望能够在与丈夫同台演出中实现自己的人生价值，但社会所规定她的角色则似乎首先必须是一个妻子和母亲；她渴望在琴声中诉说自己的悲哀与欢乐，但却为生活所迫而卖掉了心爱的钢琴；她希望自己的爱情生活能够浪漫和浓烈，但在物质和精神的双重挤压中夫妻关系却变得越来越平淡和冷漠；她希望挣脱平凡琐屑的家务羁绊，但却酿成了失子的悲剧……值得指出的是，影片在展示何绿音的这一切内心经历时，有意强调了人物的性别因素，并试图揭示造成性别烦恼的深层的社会原因（顺带提及，编导在影片的前半部分还涉及到了性爱意识与人物性格的关系，表现了青年男女在情欲与理智方面的某种冲突）。

《关不住的春光》讲述的也是一位知识女性的故事：抗战撤退途中，战地歌咏队员梅春丽与投机商人吴警之相识并结了婚。战后，吴警之渐渐暴露出了惟利是图的市侩本性，这使得梅春丽陷入了深深的苦恼。在精神的孤寂中、甚至是肉

体挨打的痛苦之中，梅春丽决心离婚并打算与原先的歌咏队同事一起参加农场工作。影片在叙述梅春丽人生经历的过程中，用大量的篇幅展示了她内心复杂的矛盾冲突。尽管影片在总体风格上显得不够统一，但创作者对画外独白的运用和在某些段落中所营造的带有表现主义意味的声画气氛，却无疑有效地增强了对人物心理的刻画。

《深闺疑云》是一部具有明显的“心理剧”风格的影片。该片通过一个从后方归来的丈夫对妻子产生猜疑的故事，试图表现那场长达 8 年的战争给人们心灵深处投下的阴影和创伤。影片以一种沉缓的节奏和超常规的大特写，细致地刻画了主人公赵怀今的扭曲变形的心理律动。

《巫山梦回》所讲述的情感故事也与战争有关：男主人公董霖与女主人公张鸿燕，一位是有妇之夫，一位是有夫之妇，他们在逃难中邂逅，并为深山里的一位住家收留。在世外桃园般的生活中，两人远离了战乱的苦难和恐惧，尽情地享受着“甜蜜的梦”。抗战结束后，两人都各自回到了自己原先的家庭中。但现实和记忆中那个“甜美的梦”之间的冲突，使得他们陷入了精神的极度痛苦……影片运用了大量的音乐，富于表现力地渲染了主人公们内心的骚动和不安。

《太太万岁》是一部以风俗喜剧的样式刻画人物性格和心理的影片：女主人公陈思珍，看上去是一位能干和贤惠的太太，她一方面为事业上一无所成的丈夫吹嘘，替悭吝的娘家撑场面，一方面又能在婆婆面前忍声吞气、百依百顺。为了使丈夫实现办企业公司的打算，她以撒谎的方式劝父亲予以资助。但发财后的丈夫却以怨报德，竟在外面与交际花姘居。在通过巧妙的手段阻断了丈夫与交际花的往来之后，她决定

与丈夫离婚。但最后，当看到丈夫因破产而落魄的模样，她终于未在离婚书上签下自己的名字。影片在嘲讽陈思珍圆滑的生活哲学的同时，又冷静地呈示了由“浮世的悲欢”带来的她的灵魂的寂寥与空虚。编剧张爱玲是一位长于刻画都市女性生存心理的女作家，正如她在《〈太太万岁〉题记》一文中所说：“陈思珍用她的处世技巧，使她周围的人们的生活圆滑化，使生命的逝去悄无声息，她运用那些手腕、心机，是否必需的——她这种做人的态度是否无可疵议呢？这当然还是个问题。在《太太万岁》里，我亦没有把陈思珍这个人加以肯定或袒护之意，我只是提出有她这样一个人就是了。”

《万家灯火》和《小城之春》是战后“灵魂的写实主义”影片创作中的两部更为重要的作品。它们分别从日常生活和情感生活这两个互有差异的“路向”，共同抵达对灵魂的深刻展示。

《万家灯火》讲述的是这样一个故事：某贸易公司中级职员胡智清虽然月入不丰，但由于妻子又兰的持家有方，一家三口尚能维持开销。不久，老母因农村经济凋敝，偕智清的弟弟春生一家前来上海投靠。住房的困难和物价的飞涨，很快使这一大家子为不安的空气所笼罩，婆媳之间也闹了矛盾。为了减轻哥哥的负担，春生去街上擦皮鞋，结果遭人殴打。祸不单行，智清因反对经理非法投机而被解职，而又兰由于生活重压而致流产。智清四出寻找工作和借钱，在公共汽车上被误为小偷而饱尝拳脚。他沮丧地回到家中，面对离家出走而又不约而同回来的老母和妻子，流下了酸楚的泪水（图16）……对于这部影片，研究者们以往一般是从社会批判的层面进行读解的。不能说这种读解不符合作品实际，因为在

图 16　《万家灯火》剧照。影片由蓝马、上官云珠和吴茵主演。

作品的表层叙事中，创作者确实寄寓了明确的社会批判意图。但如果我们换一个角度来看，《万家灯火》或许更像是芸芸众生的日常生活经验的一段重温和咀嚼，更像是对人生况味的一种深邃表达。事实上，对于日常生活场景的富于还原效果的营造，既是本片的旨趣得以附丽的前提，同时也是使观众对叙事情境产生认同的基础。影片中，随着片头音乐的结束，一组长约 2 分 30 秒的由静默而显有声的画面，将观众的视线引入了主人公狭小的居住空间；与此同时，观众“窥望”到

了这个普通市民人家在一个普通早晨所做的第一件事——起床。而紧接其后的几场戏，亦仍然是主人公日常行为和事件的选择性展开——上班、交友、家书引出的夫妻对话，以及乡下一家人的出现所带来的亦惊亦喜。与第一场戏的细致的过程描述颇为相似的是，胡母到来后诸亲友前来拜访这一场，也以一个长约 4 分 30 秒的叙事段落“不厌其烦”地记叙了一连串连贯的视听动作过程，从而创造出一种富于亲切感的现场效果。诸如此类的时而温馨时而感伤的具体生活场景的再现，无疑表露出了创作者对凡俗人生的关怀热情。

但仅仅指出这一点还是不够的。更能体现出创作者的建立在人生、心理层面上的感悟和思考的是：影片在完成人物日常生活场景的写实的同时，又倾力以心理写实的方式，忠实地记录了主人公在艰难时世中的灵魂的细语和呻吟。就叙事类型而言，《万家灯火》或许可以归入家庭情节剧范畴。但值得指出的是，与一般家庭情节剧不同，本片不仅摒弃了此类作品所惯常设置的假定性的戏剧冲突（即便是胡母的率众不期而至，也不过是一起习见的家庭事件），因而有效地拒绝了人为的煽情因素的介入；而且还将观众的审美注意更多地从伦理视角转移到心理视角，从而使我们窥测到主人公由公司职员沦为城市贫民过程中的内心风云的变幻。作为一个不甘平庸的男人，胡智清欲图通过克尽职守和夜以继日的工作来实现自己的事业抱负，并幻想以自己的良知和坦诚影响同学兼上司的钱剑如，但他的善良和正直不仅没能使他逃脱平庸，反而使他面临了一种失去信任的尴尬；与此同时，作为一个富于责任感的兼具多种身份的家庭主角，胡智清既要承

担人口的骤增所带来的经济重压，又不得不斡旋于失去原有平静后的微妙的家庭关系之中，这使得他的内心充满了难言的苦楚。而当生存的危机和家庭的失和一步步逼近的时候，胡智清更是陷入了一种无与人语、孤立无援的境地。如果说，居住的拥挤和温饱的困难还能以一家人的相濡以沫来对付的话，那么，在遭遇到失业的沉重打击之后，老母与爱妻的发生口角甚至反目，则使他经受了心灵的撕裂之痛。面对倔犟的老母的决意出走，胡智清只能发出“妈，您别走……万一您气坏了身体，那我们才该死呢”的苦苦哀求；而面对变得同样倔犟的妻子的负气之举，胡智清先是责怪和阻拦，继之亦只能是无奈和绝望：“你到哪儿去我也跟你到那儿去，要走一块儿走，要活一块儿活，要死一块儿死！”如此这般，创作者严格地按照人物的行为逻辑和心理逻辑，呈示出了主人公某种真实复杂的生命状态。而正是这种真实的生命状态，唤起了观众强烈的情感体验，从而使影片不仅在当时、而且在数十年后依然产生着令人动容的艺术力量。1982 年和 1987 年，香港影评人曾两次评选“中国十大影片”，本片均榜上有名，可见其在人生经验表达上的永久的魅力。

与《万家灯火》不同的是，《小城之春》不是从琐屑的日常生活角度、而是从人物的较为纯粹的情感生活角度来进行灵魂的写实的。正是由于这一点，《小城之春》在人物活动空间的设置上显得相对封闭，而人物关系也显得相对单纯和集中。故事发生在抗战结束后江南某小城的一户已经败落的人家，这户人家共有 4 口人：丈夫戴礼言，妻子周玉纹，妹妹戴秀，仆人老黄。礼言正害着肺病，对未来的日子失去希望，

整天对着颓败的门庭发愁，甚至对年轻貌美的妻子也日渐冷淡。玉纹虽然尽着妻子的责任，但心中亦颇觉郁闷，唯有每日清晨买菜途经城头时，才稍得排遣。一日，青年医生章志忱突然从远方来戴家作客。他是礼言幼时的同学，可他万没想到老同学的妻子竟是10多年前与自己有过山盟海誓的恋人。名教和爱情、友谊和自私、负罪感和幸福感的交织，使玉纹和志忱陷入了痛苦与矛盾之中。与此同时，戴秀也萌生了对志忱的感情；而礼言发觉妻子与志忱的关系后，则暗中服下了整瓶安眠药。所幸志忱已有防备，早将安眠药换成了维他命。经过了这场微妙的感情风波之后，志忱没有勇气再住下去，离开了戴家。怀着各自新添的内心创伤，玉纹和礼言在城头上目送志忱远去（图17）。

《小城之春》通过周玉纹、章志忱、戴礼言3个主要人物在10余天时间里的情感波澜，折射出了身处新旧时代之交的包括编导者在内的部分知识分子的苦闷心态。影片与其说是在讲述一个关于两个男人和一个女人的戏剧性的爱情故事，不如说是在讲述3个主人公面对自己的真实感情时所产生的复杂的心理状态。影片开始时，周玉纹和戴礼言各自以一种因日积月累而习以为常的抑郁心态，勉强维持着情感世界的平衡；而章志忱出现后，这种平衡经受了巨大的冲击，并因此而产生了剧烈的动摇。似乎是在一种命运的逼迫中，周玉纹和戴礼言（同时还包括章志忱）都必须在突然之间面对自己情感世界中的那个最为隐秘、也最为真实的部分。于是，在他们的内心中，一种被压抑掉的东西，再次浮现了上来——对于周玉纹来说，章志忱的出现，重新点燃了她的情爱希望，

图 17 《小城之春》剧照。韦伟、石羽和李纬
分别饰演周玉纹、戴礼言和章志忱。

这种情爱希望甚至还引动了她的性爱意识，以至令她在那个因警报而熄灯的夜晚险些放纵肉体；对于戴礼言来说，章志忱的出现，使他在参照中重新看清了自己，原本因家道的败落而没有勇气面对和表达的对妻子的感情，此时变得强烈起来；对于章志忱来说，初恋的挫折，使他在 10 多年来一直紧闭着感情的大门，而一旦重遇斯人，这扇大门又有了开启的可能。但问题是，他们 3 人之间又是一种妻子、丈夫、朋友的关系，这使他们都同时陷入了一种深深的自责（戴礼言的自责，更多是因为以往不曾善待过妻子）。而这种自责，又迫

使他们再度选择了走回“无可奈何”之境。就这样，在这个“发乎情，止乎礼义”的故事中，编导者通过人物在情欲与理智、性爱与伦理、自私与利他之间的冲突与纠缠，传达出了“古老中国的灰色情绪”（本片导演费穆语）。如果说，《小城之春》是一个文化寓言的话，那么，它的故事恰好为创作者的文化思考寻找到了一个最为适宜的承载物。

值得指出的是，作为一部极为典型的中国式的心理剧影片，《小城之春》对灵魂的写实，恰恰是通过外在形态上的写意来实现的。它像一首隽永的闺词，以一种充满“诗性”的精致的视听语言，在清淡的风格中传达出浓酽的情愫。影片在艺术上至少具有以下一些鲜明的特点：一、在美术设计上，影片强调景与情之间的交融关系。影片中破败的院落、古老的城墙、杂乱的花草，既是一种真实的空间环境，又构成了一种人物心境的象征，从而体现出“一切景语皆情语”（王国维语）的美学效果。与此相联系的是，影片又十分重视物件细节对于传达人物心理情感的作用。如章志忱屋里的兰花和小盆景（前者是周玉纹转老黄之手送来的，而后者则由戴秀亲自送给章志忱），暗示出了人物的感情关系和不同的感情表达方式。二、在影调气氛的营造上，影片把重场戏都安排在夜晚，有时甚至还特意强调月光的存在，以此衬托人物的心境。三、在镜头调度上，影片强调镜头调度的流动感，大量地采用了长时值的摇镜头和移镜头，从而使画面产生一种与人物内心活动相得益彰的虚实相间的韵味。四、在视觉信息的构成上，影片强调景深，以便通过前、后景关系来喻示人物之间的复杂关系；与此相联系，为了实现画面内部信息的

完整性和丰富性，影片较多地运用了全景和中全景。五、在画面之间的逻辑组织上，影片大量地采用了溶接方式（化入、化出），而且有意摒弃那种必须经过切割而实现的人物对话的正、反打镜头。六、在表演上，演员一般都采取缓慢的形体动作，并且经常体现出一种极富信念感的即兴性和下意识性；与此同时，影片还经常特意强调手的“表情”。上述这一切，无疑都为影片传达情绪和形成与主题相符的风格特征，提供了完美的形式保证。还值得指出的是，影片在剧作上采用了一种独特的首尾相联的环形结构，即从周、戴目送章远去开始，又以周、戴目送章远去而结束。这种环形结构表明，影片中在10余天时间里所发生的一切，在整体上是一个大的插叙（亦可看作是一个大的闪回），它实际上是一种“过去进行时”，是周玉纹用第一人称和第三人称（画外独白）讲述的一段回忆。显而易见，这种在环形结构中所插入的整体性闪回，正是周玉纹内心历程的直接外化。

由于历史的原因，《小城之春》曾经是一块“蒙尘的钻石”，它在相当一个时期没有得到公正的评价。毫无疑问的是，随着在新的历史条件下研究者们对民族电影文化传统的价值重估，这块钻石会放射出越来越夺目的光彩。

思考题：

1. 为什么把《八千里路云和月》、《一江春水向东流》视为史诗性银幕巨作？
2. 战后“灵魂的写实主义”影片创作，有哪些代表性作品？

3. 为什么说《小城之春》是一部典型的中国式心理剧电影？

参考书目：

1. 郑君里：《画外音》，中国电影出版社 1979 年版
2. 吴茵：《回首忆当年》，中国电影出版社 1993 年版
3. 张骏祥、姚国华、戴中孚编选：《中国新文学大系（1937—1949）》（电影卷一、二），上海文艺出版社 1990 年版
4. 周晓明：《中国现代电影文学史》（下），高等教育出版社 1987 年版
5. 程季华、李少白、邢祖文编著：《中国电影发展史》（第二卷），中国电影出版社 1981 年版

第五章

时空转换

（1949—1966）

一　“光焰夺目的片头”

中华人民共和国的诞生，标志着中国旧时代的结束，新时代的到来。时代的巨变，为电影艺术的发展预示了一种新的前景。就在新中国正式宣告成立的前夜，中华全国电影艺术工作者协会于1949年7月在北平成立。以此为标志，来自原国统区的进步电影工作者和解放区的文艺工作者，汇合到了一起。这两支创作队伍以各自的艺术实践经验，互相补充和提高，使得中国电影在继承三四十年代进步电影和解放区革命文艺两方面传统的基础上，很快出现了一个新的创作局面。

正如著名电影理论家钟惦棐所说，中国电影的起点很高。广大电影工作者怀着极大的热情，表现新生活，歌颂工农兵，在短短一年多的时间里，就拍出了一批优秀影片。1951年3月8日在全国26个城市同时举行的“国营电影厂出品新片展览月”，充分体现了建国初期中国电影的繁荣景象。展览月展映了《新儿女英雄传》、《白毛女》、《翠岗红旗》、《上饶

集中营》、《民主青年进行曲》、《团结起来到明天》、《陕北牧歌》、《辽远的乡村》等20部故事片和《中国人民大团结》等6部新闻纪录片。这批影片，题材广泛，内容丰富，工农兵形象迅速占领银幕，初步形成了自己真实、朴素、充满时代气息和生活气息的风格。

除此之外，解放初期的私营厂（像昆仑影业公司、文华影业公司等）也生产了一批优秀影片，如石挥编导并主演的《我这一辈子》，柯灵编剧、佐临导演的《腐蚀》，郑君里编导的《我们夫妇之间》，陈西禾编导的《姐姐妹妹站起来》，石挥编导并主演的《关连长》等。私营厂的电影工作者们同样以满腔热情表现新生活，歌颂工农兵。他们延续和发扬了自己厂多年来形成的风格和艺术追求，为后世留下了《关连长》、《我这一辈子》这样的经得起历史考验的银幕佳作。

中共中央和政务院高度评价建国初期电影战线所取得的成绩，周恩来总理为新片展览月亲笔题词："新中国人民艺术的光彩。"

新中国初期的电影创作，为什么能在那么短的时间内出现这样活跃发展的景象呢？

首要原因应当归功于党对电影事业的正确的方针政策。1948年11月，中共中央对人民电影事业作了原则性的指示，指示明确地规定了当时电影工作的方针和选择电影剧本的标准。指示指出："现在我们的电影事业还在初创时期，如果严格的程度超过我们事业所允许的水平，是有害的，其结果将是窒息新的电影事业的生长，因而反倒帮助了旧的有害的影片可得市场。""电影剧本的标准，在政治上只要是反帝、反

封建、反官僚资本的，而不是反苏、反共、反人民民主的就可以。还有一些对政治无大关系的影片，只要在宣传上无害的，有艺术上的价值就可以。至于艺术标准，亦应从大处着眼，不应流于细节的苛求。细节上的完美只能逐步达到，不能一蹴而致，这是要在实践、批评与学习的过程中逐渐做到的。”这一指示不仅对当时东北电影制片厂的创作，而且对新中国成立后一段时期内各厂的电影创作，都起到了很好的指导作用。

当然，电影事业的迅速蓬勃的发展，也是与电影艺术家们长期的生活积累和艺术积累、与他们本人勤奋刻苦的努力分不开的。

这一时期有不少影片在国内外获奖，像凌子风、翟强导演的《中华儿女》，荣获1950年第五届卡罗维·发利国际电影节“自由斗争奖”、文化部1949——1955年优秀影片二等奖。王滨、水华导演的《白毛女》，荣获1951年第六届卡罗维·发利国际电影节第一特别荣誉奖、文化部1949——1955年优秀影片一等奖。成荫导演的《钢铁战士》，荣获1951年第六届卡罗维·发利国际电影节“和平奖”、文化部1949——1955年优秀影片一等奖；石挥导演的《我这一辈子》，荣获文化部1949——1955年私营厂影片二等奖。沙蒙导演的《赵一曼》，主演石联星荣获第五届卡罗维·发利国际电影节演员奖。史东山导演的《新儿女英雄传》，荣获第五届卡罗维·发利国际电影节导演特别奖。张骏祥导演的《翠岗红旗》，荣获第六届卡罗维·发利国际电影节摄影奖。

因此，钟惦棐称这一时期为新中国电影的“光焰夺目的

片头”（图 18）。

图 18　第五届卡罗维·发利国际电影节
设立的中国电影宣传橱窗

二　政治与电影

新中国成立后的前 17 年（即 1949 年至 1966 年，习惯称“十七年”）的中国电影，与政治的关系十分密切。

中华人民共和国建国后，中国共产党成为享有极高威望的执政党，直接领导着包括电影在内的各项文艺事业。解放后的历次政治运动，直接影响了电影事业的发展。前面已经谈到，中国电影有过建国初期光彩的起步，但到 1951 年 5 月就开始了对电影《武训传》的批判及文艺整风运动，电影创作一度转入低谷，步履艰难。1951 年下半年到 1952 年，除影

片《南征北战》外，再没有一部影片投入生产。但经过长期大量的工作，中国电影又开始在艰难中前行，到1956年又出现了第二次的发展。无论从现实主义深化或影片风格样式的探索方面，都显示出大胆突破和活跃的气氛。尽管1957年的反右运动和1958年的“拔白旗”又一次使电影运动受挫，但这支队伍毕竟在风雨中逐渐成熟起来。解放区来的文艺工作者，经过了近10年的电影创作实践，逐渐掌握了电影艺术的特性；而从原国统区来的电影工作者也逐渐熟悉了新的时代、新的人物和新的生活。他们在党的号召下，在1959年又一次将电影创作推向高潮，拿出了一大批有相当思想、艺术质量的好作品，作为国庆10周年的献礼。这批献礼片有彩色宽银幕影片《风从东方来》、《老兵新传》、《万水千山》；彩色片《林则徐》、《林家铺子》、《青春之歌》、《我们村里的年轻人》、《聂耳》、《五朵金花》等17部。它们无论从政治上、艺术上、技术上，都达到了50年代的最高水平。但此后又出现了反右倾运动，加之1960年后，中苏两国关系破裂，国内高举反帝反修的大旗，在电影创作队伍中也不断批判修正主义思想，创作人员精神负担较重。直到1961年6月周恩来总理在“文艺工作座谈会和故事片创作会议”上的讲话发表，调整文艺政策，提倡落实知识分子政策，发扬民主，活跃思想，繁荣创作，创作队伍才重新活跃起来。这一阶段，电影艺术家们更多地把注意力集中在继承我国民族文化传统，发展我国具有民族特色的电影创作上来，并且取得了相当的成就，从而在电影艺术创作中掀起了一个创新的浪潮，出现了《早春二月》、《小兵张嘎》、《舞台姐妹》、《农奴》等一批优秀影片。如

果60年代初中国电影的这次创新浪潮不受到突然的打击，中国电影与世界电影的距离会明显地缩小，中国电影进入世界电影的先进之林亦是大有希望的。可惜这一天的到来，由于“文化大革命”的出现，而被远远地推迟了。

从以上简单的回顾，可以看出，“十七年”中国电影受政治的制约和干扰确实很大，它使“十七年”的电影创作道路呈现了艰难曲折、大起大落的态势。有人将此概括为“三起三落”，有人说是“四起四落”，还有人称之为“三个半高潮”。正因为“十七年”中国电影受政治的制约和干扰很大，如何认识和评价“十七年”中国电影便成了一个复杂的问题。

在“文化大革命”中，江青及“四人帮”从他们反革命的政治立场出发，把“十七年”的革命文艺说成是“文艺黑线专政”，说文艺界在建国以来，基本上没有执行毛主席的文艺路线，“被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政”，提出必须“坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线”。从这一观点出发，他们对“十七年”中国电影的成绩予以了全盘的否定。粉碎“四人帮”以后，以上观点当然得到了彻底的批判。但令人奇怪的是，在粉碎“四人帮”后的一段时间中，有些人又从所谓“艺术性”的角度，否定“十七年”中国电影所取得的艺术上的成就，说“十七年”中国电影是“政治电影”、“教化电影”；甚至有些所谓“电影评论家”、研究生，也持此观点，认为“十七年”电影是“荒芜一片”、“不是电影”，等等。显然，这些人，只是从“想当然”出发，并没有对“十七年”中国电影作过深入细致的研究。

诚然，“十七年”的电影艺术家受政治制约严重是显而易见的，但是，他们中的优秀分子，没有辜负党和人民的期望。他们有才华，又勤奋努力，在种种政治条条框框的束缚下探索、创新，有人形象地比喻为“戴着镣铐跳舞”。这个比喻也许不很恰当，但他们确实是在很狭窄的空间中努力探索，无论在电影理论或电影创作方面，都给我们留下了许多宝贵的财富（下面我们还将具体讨论“十七年”电影的贡献）。因此，无视“十七年”电影的观点是完全错误的。夏衍在《中国大百科全书·电影卷》的《前言》中说：中国电影的产生和发展，“1949 年到 1966 年是第三个时期，是中国人民电影的振兴时期”。这一时期，“不仅在题材内容上，比前两个时期有了新的开拓，而且在整体艺术水平方面也有了很大的提高。影片质量明显地超过以前”。香港著名电影史学家林年同先生在《中国电影的艺术形式与美学思想》一文中也曾这样指出：“中国电影的体系是在三十年代开始建立，六十年代得到完成的。五六十年代和三四十年代一样，都是中国电影史上的重要年代，由这两个年代建立起来的中国电影的传统，是值得我们珍惜学习，值得我们的电影工作者继续发展的。”

“十七年”中国电影的创作实践经验是宝贵的，应当得到电影理论家和电影史学家们的重视，并认真总结正反两方面的经验，以利今后电影事业更好地发展。

三　在传统的链条上

“十七年”的电影创作是一种在传统的链条上进行的创

新，有许多方面值得我们借鉴。

1. 现实性与时代感

在 1987 年 9 月第一届中国电影艺术节中国电影学术讨论会上，法国电影史学家贝热隆作了专题发言，他说："中国电影(从萌芽时期到现在)给予西方最深刻的印象是什么呢?"是"它的现实性和时代感。正是有了这一点，西方人才可以通过中国电影来认识中国（包括过去和现在)"。匈牙利导演赫尔松也说道："我爱中国和中国电影，我通过中国导演了解中国的历史和人民。"现实性与时代感，不仅是"十七年"中国电影的特点，而且也是中国 30 年代左翼电影和 40 年代进步电影共同具有的特点。"十七年"的电影艺术家们以马克思主义文艺理论为指导，力求用自己的电影作品反映现实生活，反映革命斗争，反映出典型环境来。这个典型环境，包括大环境和小环境两个方面，也就是时代环境和人物生活的具体环境。夏衍在《写电影剧本的几个问题》一文中，开宗明义地提出，要表现出故事的"政治气氛 和时代脉搏"。"十七年"的影片，都十分注重表现政治气氛 和时代脉搏以及人物生活的具体环境的地方色彩。通过"十七年"的中国电影，我们可以看到中国历史上涌现出来的形形色色的风云人物和普通平凡的劳动者，以及他们成长、战斗、生活的环境。可以说，"十七年"的中国电影像一面镜子，通过这面镜子，我们可以了解中国的历史，了解中国文化，了解中国人民，了解中国的人情，了解那个时代的真实生活。

从作品实际来看，"十七年"的电影创作中革命战争和革命历史题材的影片拍得最为成功。因为，中国人民近百年来

的革命斗争史，特别是在中国共产党直接领导下，通过不懈的英勇奋斗创立中华人民共和国的历史，是伟大、光荣、正确的历史；而创作者们将其表现在影片上时，很容易做到历史的真实性与革命的倾向性的统一。正是在正确的思想指导下，在丰富的生活积累中，广大电影工作者们创作出了一大批优秀影片。

·《林则徐》概括了1838年到1841年鸦片战争的历史，影片将错综复杂的矛盾斗争，众多的历史人物和事件，组织在不到两小时的长度之中，脉络清晰，浓淡有致。

《甲午风云》表现了1894年甲午海战中，以邓世昌为代表的爱国官兵和威海人民，勇于抵抗日寇侵略，勇于牺牲的悲壮场面。

《我这一辈子》通过老巡警的一生，概括了清朝末年到解放前夕近50年的中国历史变迁，有丰富的历史内容和思想深度。

《祝福》让我们看到了辛亥革命前后，浙东穷僻小山村里寡妇祥林嫂悲惨的命运。

《红旗谱》描写了20世纪初到30年代冀中平原农民运动的狂潮。

《风暴》是正面反映1923年京汉铁路工人“二七”大罢工的革命历史影片。

《燎原》表现了从1905年赣西煤矿工人的斗争，直到第一次国内革命高潮时期工人运动所取得的胜利。

《红色娘子军》通过女奴吴琼花成长为革命战士的过程，表现了第二次国内革命战争时期海南岛一支红色娘子军“砸

碎铁锁链，扛枪为人民”的英勇业绩。

《早春二月》真实地描绘出20年代末，中国社会的历史风貌和广大知识分子的思想动向，反映出中国正直的青年知识分子对人生道路的探求和思考。

《青春之歌》通过一个知识青年悲欢离合的故事，细致入微地展示了主人公林道静从小资产阶级到共产主义战士的成长过程以及1931年“九一八”到1935年“一二九”的时代风貌。

《平原游击队》和《铁道游击队》，表现的都是抗日战争时期中国共产党领导的敌后游击队与日本侵略者顽强斗争的故事。

《董存瑞》、《小兵张嘎》、《停战以后》等影片，也都以解放战争为背景，反映了特定历史年代的真实生活。

如果我们把“十七年”优秀的革命历史和革命战争题材的影片，按照时间顺序排列起来，那将是一幅形象地展示中国人民近百年来革命斗争历史的画卷。

最可贵的是，这类优秀影片，不仅形象生动地再现了各个历史时期的时代背景，社会现实，地域风貌，战争史实，而且还能省出大量的笔墨去刻画人物；这类优秀影片，不仅有宏大的群众场面，洋溢着强烈的时代激情，而且，善于表现人物细腻复杂的心理活动；这类优秀影片，不仅讲述着过去时代的故事，而且，透过这些革命历史，革命战争题材的影片，我们可以从中感受到讲述这些故事的时代的精神。

“十七年”中现实题材的影片创作，受到的干扰较大，因此能够保留下来的成功之作不多。经过历史的考验，其中能

够留下来的有《老兵新传》、《李双双》、《我们村里的年轻人》、《五朵金花》、《农奴》等少量几部。而在这几部作品中，我们同样能够看到创作者们的艺术功力和才华。

沈浮导演的《老兵新传》，是我国第一部彩色宽银幕立体声故事片。影片表现的是1948年解放军向全国进军时，“老兵”去北大荒开荒办农场的“新传”。影片真实地再现了全国解放前夕的时代大背景以及北大荒的环境氛围，把广漠的荒原和战天斗地的人结合起来，塑造了一个敢想、敢干、作风泼辣、性格鲜明、亲切可爱的“老兵”战场长的艺术形象。这部影片在1959年前苏联第一届莫斯科国际电影节上获技术成就银质奖。

鲁韧导演的影片《李双双》，是“十七年”反映现实题材的影片中难得的佳作之一。影片中李双双和孙喜旺已成为新中国电影史上两位个性鲜明的典型形象。此片荣获第二届电影百花奖最佳故事片、最佳电影编剧、最佳女演员、最佳配角奖。

苏里导演的《我们村里的年轻人》，也是一部很有特点的反映农村社会主义建设的影片。

王家乙导演的《五朵金花》，把云南大理的秀丽风光和迷人的大理民歌以及白族人民勤劳勇敢的民族精神，用抒情喜剧的风格融为一体，受到国内外观众的欢迎。影片先后在世界46个国家上映，在1960年第二届亚非电影节上，导演王家乙和女演员杨丽坤分别荣获最佳导演奖和最佳女演员奖。

李俊导演的《农奴》，是表现西藏农奴翻身得解放的革命诗篇。本片在电影化方面进行了很好的探索，取得了丰富的

经验，在“十七年”黑白故事片的拍摄中，达到了很高的成就。

“十七年”中的某些在总体上并不成功的影片，也表现出了一些现实生活，体现出一些时代感。如《十三陵水库畅想曲》，其中用了一大段新闻纪录片，纪录了毛泽东、刘少奇、周恩来、邓小平等中央领导同志在十三陵水库工地劳动的场面，真实、生动、感人。

2. 注重人物形象塑造

“十七年”的艺术家们力图体现塑造“典型环境中的典型人物”的现实主义创作原则，在自己的作品中塑造了一系列栩栩如生、有血有肉的人物形象（如林则徐、喜儿、吴琼花、林道静、小兵张嘎、战长河、李双双、聂耳等），不少人物性格塑造得相当成功，具有久远的艺术魅力。

郭维导演的影片《董存瑞》，敢于大胆揭示矛盾，很好地展示了主要人物与周围环境之间的矛盾及人物的内心矛盾，在矛盾斗争中刻画人物。如：董存瑞与逃兵冯宝的搏斗；王海山对董存瑞的挖苦讽刺；固执、教条的班长对董存瑞的束缚；连长对董存瑞的偏爱与急躁……影片在平凡的日常生活和激烈的火与血、生与死的关键时刻这样两种状态中，成功地刻画了董存瑞的独特个性与英雄品质。

崔嵬导演的《小兵张嘎》中，张嘎的形象塑造也极为成功。张嘎自始至终表现出一种“嘎”劲。这个“嘎”是坚毅、是顽强、是不达目的誓不罢休；同时，又是执拗、任性。既包含了他的优点，也包含了他的缺点，两方面经常交织在一起，构成张嘎独特的个性。由于创作人员对人物的热爱与熟

悉，因而为他找到了行为动作线和一系列具体生动的细节。如“枪”在张嘎的生活中，占据着重要位置，围绕“枪”的这条线，具体生动地表现了张嘎的性格，他的革命行动（如用木枪去缴真枪）和他的错误（如为了保住木枪，咬了胖墩一口），都极富有儿童特点，带有这一个小兵的“嘎”劲儿。张嘎的性格描写得合情合理，真实可信而且贯穿始终，即使发展到最后，我们虽然明显地看到了他的成长，但他仍然还是个孩子，具有孩子的内外特征。创作者不但让观众看到了张嘎的成长，而且很自然地展示了影响他性格成长的环境，表现出他身边其他人物对他的影响。

王炎导演的《战火中的青春》，主要塑造了副排长高山和排长雷振林的形象。雷排长勇猛、刚毅，打起仗来天不怕地不怕，只是有些满不在乎，大大咧咧；副排长高山人小心细，有心计，动脑筋，给排长很大的帮助。他们两个的性格相反相成，不同性格的碰撞，产生出许多生动感人富有情趣的好戏。编导者并不在两个人的不同性别上大作文章，而是把两个人的性格冲突贯穿始终，引起观众丰富的联想和极大的兴趣。

“十七年”的每一部优秀电影作品，至少都有一个站得住脚的人物形象，他们都是通过鲜明生动的个性，来表现共性。董存瑞有一股倔劲，张嘎有一股嘎劲，高山有一股细劲，他们在革命大熔炉中锻炼、成长，既是真正的英雄，又各具独特鲜明的个性。

除了上述这些英雄形象外，《我这一辈子》中的巡警“我”、《林家铺子》中的林老板、《早春二月》中的肖涧秋、陶

岚等，则是另一类具有较为复杂性格特征的成功的人物形象。

《我这一辈子》中的“我”，是敌人营垒里的一分子，但他的本性却是善良的，因此，在他的周围，在他的内心深处，经常发生着善与恶、言与行之间的对立和矛盾，使我们从中看到社会的腐败，历史的变迁。

《林家铺子》中的林老板身上，有值得同情的一面，他精明、能干，在纷乱的世道中挣扎；又有被批判的一面，为了自己活下去，他逼得王老板一家走投无路，害得朱三太、张寡妇这样的小百姓家破人亡，最后自己逃之夭夭。正如改编者夏衍所说：“他对豺狼是绵羊，但是他对绵羊则是野狗。”

《早春二月》（图 19）中的肖涧秋，是一个较为复杂的人物，他思想的核心是人道主义。作者对他有同情也有批判，

图 19　《早春二月》剧照。影片由孙道临和谢芳主演。

客观地描写出他的求索与碰壁，写出了人道主义的软弱无力，找不到出路，最后他不得不终止徘徊，投身于时代的洪流中去。陶岚是在“五四”新文化运动的感召下成长起来的一位新女性，她追求个性解放，反对包办婚姻，争取恋爱自由，“笑骂由人笑骂，我行我素”。在封建势力严酷的历史条件下，她的勇敢、热情、追求进步的精神是有积极意义的。影片通过对肖涧秋、陶岚形象的描绘，从一个侧面反映了第一次国内革命战争时期，一部分知识分子的思想动向，真实生动地再现了部分沾上大时代的飞沫，但衣衫尚整，徘徊海滨的青年知识分子，在寻找新的人生道路上的曲折与痛苦，探索与追求。

通过这类复杂人物形象的成功塑造，使广大观众形象地认识了这类人物，同时，通过他们的行为，他们与周围人物的关系，使观众清晰地认识了他们赖以生存的时代，找到了造成这些人物悲剧命运的社会根源。我们在研究人物形象的同时，要研究编导是怎样成功地塑造人物形象的；编导如何抓住人物独特的动作和语言去显示人物独特的性格；编导怎样把人物放在复杂的人物关系中，放在尖锐的矛盾冲突中（或平凡的日常生活中）去展示人物的性格；编导如何组织情节结构，使其一环扣一环，层层推进，直至高潮；结尾如何含蓄有力，余音绕梁；编导如何运用细节来刻画人物；如何使人物的语言个性化……“十七年”的电影在人物塑造方面有一系列的实践和经验，值得结合影片认真加以研究。如果怀着探究的精神去认真研读前辈艺术家的作品，学习他们的艺术表现手法，总结他们的成败经验，对于今天的电影创作是会有所助益的。

3. 造就了一批各具特色的电影艺术家

从新中国成立到“文化大革命”前夕，随着电影事业的发展，造就了一批各具特色的电影艺术家。他们有的是解放前就从事电影创作，解放后“十七年”中作出了新的成就；还有不少创作者，完全是解放后培养出来的，“十七年”中也取得了很大成就。

电影剧作家有：《洞箫横吹》、《母亲》等影片的编剧海默，《上甘岭》、《党的女儿》等影片的编剧林杉，《桥》、《赵一曼》等影片的编剧于敏，《李双双》、《老兵新传》等影片的编剧李准，《红色娘子军》等影片的编剧梁信，《我们村里的年轻人》及其它农村题材影片的编剧孙谦、马烽等。

摄影艺术家有：北影厂的朱今明、钱江、聂晶、高洪涛4位大师，上影厂的吴蔚云、黄绍芬、许琦、周达明、罗从周、陈震祥、沈西林等，长影厂的王启民、王春泉等。

电影美术艺术家有：《祝福》、《林家铺子》、《早春二月》等影片的美工师池宁，《林则徐》、《枯木逢春》、《白求恩大夫》等影片的美工师韩尚义，《马兰花开》、《家》、《阿诗玛》等影片的美工师丁辰；《青春之歌》、《小兵张嘎》、《杨门女将》等影片的美工师秦威等。

而优秀的电影导演艺术家就更多了。北影厂有成荫、崔嵬、水华、凌子风“四大帅”和谢添、谢铁骊等，上影厂除解放前就开始拍片的沈浮、吴永刚、孙瑜、黄佐临、张骏祥、汤晓丹、桑弧等老导演艺术家外，还有郑君里、谢晋、鲁韧、白沉等后起之秀，八一厂有新中国培养的第一位女导演王苹以及严寄洲、李俊等；长影有沙蒙、吕班、郭维、王炎、王家乙、林农、苏里、武兆堤等。

男性表演艺术家有石挥、崔嵬、赵丹、金山、蓝马、孙道临、于洋、陈强、张良等，女性表演艺术家有白杨、张瑞芳、上官云珠、秦怡、谢芳等。

由于不同的艺术家鲜明的创作个性和个人不同的生活经历与电影艺术实践，形成了各自不同的艺术风格，他们在自己的领域中，探索出一套具有个人特色的艺术经验。比如：北影厂的“四大帅”中，成荫导演擅长表现革命战争和革命历史题材，他的作品具有史诗性和纪实性的特点，风格“简洁明快，质朴无华”；崔嵬导演充满激情，他的电影作品风格像他的为人一样，“粗犷奔放，浓郁炽烈”；水华导演擅长名著改编，他的作品“严谨细腻，淡雅深邃”；凌子风导演的电影作品“明快奔放”。

这些导演艺术家在对导演本性的认识上，尽管远不如80年代年轻的电影艺术家们自觉，一般没有完整的理论著作，但他们在各自的艺术实践中，都积累了丰富的创作经验。在这些优秀的导演艺术家中，郑君里是一位勤于思考、善于总结的导演。他在从事导演创作的同时，钻研电影理论，认真总结自己的创作经验，并努力将其上升到理论的高度，撰写了《画外音》一书。这本专著是我们研究电影导演艺术理论的重要参考书。

新中国成长起来的表演艺术家、摄影艺术家和电影美术家等，也各自积累了丰富的经验，值得后人认真总结研究。如著名电影美工师池宁在《祝福》、《林家铺子》、《早春二月》等影片中，形成了自己独特的风格。但这方面的研究工作还没有很好展开，亟待我们去开掘。

4、继承了我国优秀的民族文艺传统，创造出一批不同风

格样式的、群众喜闻乐见的、具有中国特色的影片

就风格样式而言，“十七年”的中国电影主要是戏剧式的，而数量最多、成就最大、占主导地位的是革命的正剧（也有人称作“革命的抒情正剧”）；其它风格样式，还有“史诗式电影”、“散文式电影”、“喜剧式电影”和“惊险样式电影”等。

作为“十七年”的主导样式的“革命的抒情正剧”，代表作有《林则徐》、《风暴》、《青春之歌》、《红色娘子军》等。这类影片的基本特点是：影片的题材内容，直接表现人民革命斗争生活，不是一般情节剧的儿女情长或爱情故事。多是写反抗、写觉悟、写革命。通过影片的情节、人物和电影语言，直接抒发创造者的革命情怀，或抒情或激情，影片潜移默化地以情动人，对观众产生认识、教育或审美作用。这类影片要求正面塑造英雄形象，如林则徐、聂耳、吴琼花、洪常青、林道静等，通过人物的命运和情节的发展，自然地揭示主题思想，达到教育广大群众的目的。此外，“革命的抒情正剧”多吸收和借鉴中国民间叙事艺术的传统，是以戏剧冲突为基础的戏剧式电影，叙事性、戏剧性和抒情性比较完美地融为一体，艺术家的革命思想和饱满激情，通过人物命运、情节发展、影片的电影语言体现出来。

“革命的抒情正剧”在“十七年”有很大的发展、并且发展到相当完整成熟的阶段，不是偶然的，而是时代的要求使然。建立在矛盾对立和冲突基础上的戏剧式电影，正适宜正面表现阶级对立和阶级矛盾的题材，这种影片样式从内容到形式都是与那个时代的要求相适应的。

除革命的抒情正剧外，我们还可以看到“十七年”的电影艺术家们在其它风格样式方面的追求和探索。

喜剧样式，在“十七年”经历了一个坎坷而曲折的道路。1955 年到 1958 年是喜剧电影探索的活跃时期，当时最有代表性的是吕班导演拍摄的讽刺喜剧，如《新局长到来之前》、《不拘小节的人》、《未完成的喜剧》等。它们以讽刺为主要表现手段，讽刺国家干部身上残存的官僚主义作风，讽刺人民内部的不良倾向。但由于讽刺喜剧的分寸很难把握，一旦过头，就会变成“悲剧”。因此，在 1959 年国庆 10 周年的献礼片中，出现了一种新的喜剧样式——歌颂性喜剧。这种新喜剧主要表现和歌颂社会主义现实生活中的光明面，塑造正面人物形象，以误会、巧合和出奇制胜为主要表现手法，极为不易地创造出《五朵金花》、《今天我休息》这样两部歌颂性喜剧的成功之作。到了 60 年代初，发展较快的既不是讽刺喜剧也不是歌颂性喜剧，而是介乎二者之间的一种喜剧样式——轻喜剧或称为生活喜剧，像《大李、老李和小李》、《锦上添花》、《女理发师》等。这类喜剧承认生活中存在着矛盾和斗争，但又避开了危险的区域，一般表现先进与落后的矛盾，冲突多发生在父子、母子、夫妻或恋爱中的爱人之间，往往以皆大欢喜结束。这种喜剧样式的特点被电影理论家马德波概括为：“有矛盾而不必尖锐，有冲突而不必激烈，有讽刺而不必辛辣，有歌颂而调子不必过高。”

散文式电影，在“十七年”也取得了相当的成就，代表性作品如《林家铺子》、《早春二月》。这种影片实际上是继承和发展了《神女》、《小城之春》等三四十年代诗意电影的传统，影片的创作者们更多地接受了我国古典诗词和文人画的影响，追求一种优美、含蓄、情景交融的审美情趣。

就题材而言，“十七年”中大部分影片都是人民革命战争

的英雄史诗，但作为一种风格样式的史诗式电影，在这一时期并没有得到很好的发展（《南征北战》是一个例外，它为史诗样式影片创作提供了很好的经验）。史诗式电影以场面和群像为主要表现手段，从全景性的宏观角度来展现广阔的生活背景和战争发展，形成了史诗性和纪录性相结合的独特风格。

惊险样式的影片在“十七年”也有较大的发展，其中较好的有：《羊城暗哨》、《国庆十点钟》、《神秘的旅伴》、《冰山上的来客》等。

“十七年”的电影艺术家们在如何做到既大胆创新又为广大人民群众所接受喜爱这方面，同样积累了不少经验。“十七年”的优秀电影艺术家们，都十分注重研究群众的审美趣味和审美习惯，注重学习民间艺术的精华。因此，那些比较优秀的电影作品，都受到了广大人民群众的欢迎，获得了较高的票房价值。如故事片《白毛女》上映时，首轮观众达 600 余万人次，上海达 80 余万人次，创中外影片最高纪录。还有桑弧导演的《祝福》、谢晋导演的《红色娘子军》、石挥导演的戏曲艺术片《天仙配》、崔嵬导演的《杨门女将》等影片，也既是优秀的艺术片，同时又能够为广大观众所接受。

当然，我们在充分肯定成绩的同时，也不能不看到存在的问题。总的来看，由于经历的干扰比较多，“十七年”中国电影的发展速度比较迟缓，影片生产数量少（“十七年”共生产故事片 600 多部）；与此同时，虽然在各个阶段都出现过一些优秀影片，但多数影片的艺术质量不够高。具体而言，“十七年”电影创作中主要存在以下几方面的问题：1. 电影直接为政治服务。由于“十七年”的时代环境，任何一位艺

术家都不可能脱离政治单纯地去追求自己心目中的艺术，差别仅在于服务得是否“艺术”。一般比较成熟的电影艺术家，都能够用艺术、用电影来为政治服务，但即使如此，为了赶政治任务，也难免会损伤艺术质量。加之国内多次的政治运动，使不少电影工作者心有余悸、思想拘谨，“不求艺术有功，但求政治无过”，致使现实主义创作方法不能完全施展威力，电影很难反映现实生活中的矛盾和斗争，特别是揭露现实生活中的阴暗面。不少影片中存在着虚假、说教、拔高、公式化、概念化的毛病。2. 没有深入挖掘人物内心世界。毫无疑问，从宏观方面看，在表现时代、表现时代精神、表现重大题材方面，“十七年”的影片创作积累了一套经验；而从微观方面看，深入挖掘人物的内心世界，特别在展示复杂人物的内心世界方面很欠缺，更不敢挖掘人性，因为这很容易被扣上“人性论”的帽子。这种状态是由当时的历史环境造成的。3. 很少借鉴国外电影的艺术成就。到了60年代初，由于与前苏联的国家关系破裂，中国基本上闭关锁国，和外界断绝了必要的联系和交流。而到了“文革”时期，对于西方电影和前苏联电影，更是统称为“资产阶级的”或“修正主义的”，都属于“封、资、修”之列，一概排斥，根本谈不上深入的研究。4. 对电影本性的研究，在“十七年”中也基本没有展开。

思考题：

1. 为什么说“十七年”电影与政治的关系密切？
2. “十七年”电影主要取得了哪些艺术成就？

参考书目：

1. 陈荒煤主编：《当代中国电影》（上），中国社会科学出版社 1989 年版
2. 舒晓鸣：《中国电影艺术史教程》，中国电影出版社 1996 年版

第六章

空镜头

（1966—1976）

一　样板戏电影

“空镜头”是用来形容“文革”10年中人们精神文化生活的空虚，并不是说“文革”10年就一无所有。样板戏电影是中国“文革”时期产生的“独此一家，别无分店”的特产，是在非正常的情况下产生的一种独特的电影样式，值得我们认真研究。

在了解样板戏电影之前，我们先简单回顾一下样板戏的产生。

革命样板戏是文艺工作者们长期努力探索的结果，但这项成果后来却被江青据为己有。1963年年底江青开始插手现代京剧和芭蕾舞剧的改革。特别是在1964年6月5日—7月31日举行京剧现代戏观摩演出时，江青作了《谈京剧革命》的讲话，借此抬高自己。林彪还在《部队文艺工作座谈会纪要》的第一部分，专门吹捧江青“政治上很强，艺术上也是内行”，而张春桥、姚文元等人则更是皆尽吹捧之能事，说什么“从国际歌到现在是一片空白”，说江青扶植的革命样板戏“开辟了无产阶级文艺的新纪元”。就这样，大多创作于“十

七年”的京剧现代戏，经江青插手之后，便成了江青“精心培育”出来的“样板”。第一批被江青肯定的八个“样板”是：现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》；芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》；《钢琴伴唱〈红灯记〉、钢琴协奏曲〈黄河〉、革命交响音乐〈沙家浜〉》。“文化大革命”中，八亿人民只能看这八个样板戏。

江青及“四人帮”在抓样板戏的过程中总结出一套经验，这就是“三突出”，即：“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物。”“四人帮”自认为是理论上的一大发明，开动宣传机器，大肆吹捧，他们不仅把“三突出”捧为“创作社会主义文艺的极其重要的经验”，说它“反映了无产阶级文艺创作的基本规律”，而且确定为“无产阶级文艺创作的重要原则”。当时，无论是艺术创作，还是理论批评，都必须按“三突出”的框框办。这在理论上是荒谬的，在政治上，是为推行其文化专制主义服务的。他们根本不是在研究创作问题，而是把创作问题完全等同于政治问题，利用文艺舞台达到他们篡党夺权的目的。

为了扩大样板戏的影响，江青利用电影制片厂的创作力量，拍摄革命样板戏电影（图 20）。从 1969 年开始，到 1972 年为止，第一批八个样板戏全部拍摄成电影。在样板戏电影的拍摄过程中，形成了一套电影语言。这套电影语言被总结成四句话：“敌远我近，敌暗我明，敌小我大，敌俯我仰。”即：在景别表现上对敌人用远景，对英雄人物用近景；在光的运用上，对敌人用暗光，对英雄要用亮光；在人物造型比例上，敌人要渺小，英雄要高大；在镜头角度上，对敌人要俯拍，对

图 20　第一部“样板戏电影”《智取威虎山》剧照

英雄人物要仰拍。此外，在色彩冷暖对比上要“敌寒我暖”。在彩色片中，一般对敌人打蓝光，英雄人物打红光。当时更有人简化为：“英雄人物近大亮，反面人物远小黑。”根据这一“经验”，“摄影构图，要反对‘正不压邪’、‘平分秋色’等错误倾向，无论在画面的安排、角度的仰俯、位置的高低、形象的大小等方面，都要造成英雄人物压倒一切的气势”（《革命样板戏影片摄制总结汇编》内部发行）。分镜头的艺术规律，也被一些数量上的比例和强行规定所代替。“在镜头的数量上、景别上，所有人物要为主要人物让路”（同上书）。

如何看待样板戏电影，是一个复杂的问题。一方面，样板戏电影运用中国特有的京剧传统艺术形式表现现代生活，塑造英雄人物，并纪录了京剧改革的成果，其中不少唱、念、做、打都很有功夫，演员是一流的，演出水平很高，今天看来，仍十分精彩。拍摄样板戏电影的创作人员，都是我国有丰富创作经验的电影艺术家，他们在把舞台现代戏曲转化为样板戏电影的过程中，进行了许多创造性的劳动，应当看到并给以充分的肯定。但另一方面，样板戏电影也是在“三突出”创作原则“指导”下，在样板戏电影拍摄“经验”的模式束缚下，在江青的独断专横控制下拍摄的，电影艺术家的创造性很难充分发挥出来。至于江青将京剧革命的成果和文艺工作者的劳动攫为己有，自诩为“文化革命的旗手”，则是别有用心，应予以彻底否定和批判。

二　故事片中的政治较量

由于江青及其“四人帮”的文化专制主义，从1966年5月到1973年，整整7个年头，中国影坛没有拍摄过一部故事片。群众对此意见很大。1972年7月，毛泽东针对文艺界的问题提出批评。1973年元旦，周恩来、叶剑英、李先念等中央政治局领导接见部分电影、戏剧、音乐工作者，再次给以关怀并提出要求。在周恩来主持中央工作时期，故事片的创作终于开始了。从1973年至1976年粉碎“四人帮”止，共生产故事片76部。

第一批是重拍片，如《南征北战》、《渡江侦察记》、《平

原游击队》、《青松岭》、《战洪图》等，大都是根据过去优秀的黑白片题材重新用彩色片拍摄。江青本打算将这些影片拍成故事片的“样板，”但在“三突出”原则束缚下，这些影片脱离生活真实，缺乏时代气息和生活气息，虽然在电影技术方面远远超过了解放初期的水平，但从总体质量上看，远远不如过去的影片。

其后的《艳阳天》、《火红的年代》等故事片，大多是表现阶级斗争、路线斗争的，创作从概念出发，主题先行，遵循“三突出”，追求“高、大、全”，影片中有许多公式化、概念化、雷同化倾向。

1974 年以后，出现了几部较好的故事片，如《创业》、《海霞》、《闪闪的红星》、《难忘的战斗》等影片，受到广大观众的欢迎。

《创业》由长影 1974 年摄制，集体创作，张天民执笔，于彦夫导演。该片是以 60 年代初期大庆工人创建我国第一个大油田的业绩为题材创作的。为了表现好这一题材，创作者走访了王进喜等 100 多人，作了大量的调查研究。剧本以饱满的革命热情，歌颂了大庆精神。影片生动地表现了周挺杉从一个拉骆驼的苦孩子成长为无产阶级先进战士的过程。既表现了他在阶级斗争、生产斗争中的猛打猛冲、勇往直前的英雄气概，也表现了他联系群众、善于团结同志的优秀品格。周挺杉的形象是高大的，又是平凡的。而影片中华程的形象也不仅仅是作为周挺杉的陪衬而出现的，他使观众看到了党对周挺杉成长的影响，因此，创作方法上突破了“三突出”原则。

1975 年 2 月，江青看了《创业》之后大发脾气，宣布《创业》“政治上、艺术上都有严重错误”，要“查一查背景”。《创业》放映的第二天，“四人帮”就下达了三条禁令：一、不许继续印制拷贝；二、不许发表评介文章，停止电台、电视台播放；三、不许向国外发行。同年 4 月 8 日，在江青策划下，以文化部核心组名义为《创业》炮制了“十大罪状”，同时迫害《创业》的作者，接着把吉林省革委会有关成员、长影厂领导以及编导摄演人员召到北京，强迫学习领会，进行“思想转弯”。

人民群众和《 创业》的创作者们并没有被“四人帮”所压倒，他们喜爱《创业》，保卫《创业》。《创业》的主要作者张天民上书毛泽东，同“四人帮”进行针锋相对的斗争。1975 年 7 月 25 日，毛泽东作了重要批示：“此片无大错，建议通过发行。不要求全责备，而且罪名十条之多，太过分了，不利调整党的文艺政策。”批示下达后，广大群众及文艺工作者受到鼓舞。但由于江青拼命抵赖、反抗，直到“四人帮”倒台，广大群众和电影工作者们才最后取得斗争的胜利。

《海霞》是 1975 年北影厂摄制的，编剧谢铁骊，导演钱江、陈怀皑、王好为，根据黎汝清小说《海岛女民兵》改编。影片通过女民兵海霞的苦难身世和成长经历，表现了同心岛上贫苦渔民解放前后与封建渔霸和国民党特务斗争的故事。影片突破了“三突出”的创作原则，塑造了海霞、彩珠、阿洪嫂、玉秀等多位女民兵形象，本片在视觉造型上有所追求，是一部有特色的影片。1975 年春节期间，周恩来总理带病审看并肯定了影片，朱德、李先念等也陆续调看此片，一致表

图 21　《海霞》剧照

示赞赏，建议放映此片招待国际友人（图 21）。可是文化部部长于会泳等人拒绝执行这个指示，批评谢铁骊“跑到哪条路线去了”。同年 6 月，他又秉承江青旨意，派人查封了《海霞》全部底片和样片，还以文化部名义写信给北影厂全体职工，说影片《海霞》“没有做到‘三突出’以及与此相关的‘三陪衬’”，“《海霞》是黑线回潮的代表作”。影片的编导谢铁骊和钱江先后给毛泽东、周恩来写信，反映文化部处理《海霞》影片的情况。7 月 29 日毛泽东批示：“印发政治局全体同志。”7 月 30 日在邓小平 主持下，政治局审看了《海霞》，肯定了这部影片，并决定在全国上映。然而，江青仍然不服，这场斗争也一直延续到“四人帮”倒台。

所以，围绕《创业》、《海霞》所展开的斗争，实际上是一场尖锐的、复杂的政治斗争，是人民群众、电影工作者反对“四人帮”倒行逆施的斗争。

《闪闪的红星》是1974年由八一厂摄制的彩色故事片。影片根据李心田的同名小说改编，由王愿坚、陆柱国执笔，李俊、李昂导演。影片生动地再现了第二次国内革命战争时期中央根据地人民如火如荼的斗争，塑造了小英雄潘冬子的形象，歌颂了我党我军的正确路线。在当时的条件下，这是一部难得的既有教育意义又有审美价值的优秀影片。影片充分发挥电影的可视性特点，通过潘冬子咬、烧、砍胡汉三这些具有个性特征的动作刻画他的形象。影片充分发挥了电影各种表现手段的综合效应，景物、彩色、光影、音乐音响，声画结合，情景交融。

当然我们也看到，在这些优秀影片中，不可避免地打上了那个时代的烙印，受到“三突出”创作原则的影响。

江青一伙为了实现其篡夺党和国家最高权力的目的，一方面打击《创业》、《海霞》等好影片，另一方面又控制、利用电影界的力量为其拍摄反“走资派”的影片，江青提出既要写与“死不改悔的走资派”的斗争，更要写与“正在走的走资派”的斗争。于是，1975年8月第一部反“走资派”的影片《春苗》上映；1976年元旦《决裂》上映。同年2月初，江青、张春桥等人进一步提出要写“与走资派作斗争的有深度的作品”，“要写一个地区，一个市，一个省，甚至一个部”的“走资派”。在“四人帮”亲信于会泳、迟群、徐景贤等卖力贯彻下，先后又拍出了故事片《反击》、《欢腾的小凉河》等阴谋电影的代表作。

《春苗》是1975年由上影厂摄制的彩色故事片。编剧赵志强、杨时文、曹雷，导演谢晋、颜碧丽、梁廷铎。原剧本名为《赤脚医生》，是3个年轻人深入生活后创作的。主旨是歌颂赤脚医生全心全意为人民服务的精神。后在“四人帮”上海代理人的旨意下，被迫改成正面描写“文化大革命”，歌颂反“走资派”的英雄，从而成为较早表现与“走资派”斗争的影片。但影片在艺术上也有值得重视之处，导演对电影表现手段的运用相当纯熟，影片注意长镜头和景深镜头的运用，注意以景托人，一些画面含蓄而有意味，充满了饱满的创作激情。

《决裂》是北影厂1975年摄制的，李文化导演。影片写劳动大学办学中“两条路线的斗争”。影片对所谓资产阶级知识分子（教师）极尽讽刺挖苦之能事。

《欢腾的小凉河》是1976年上影厂摄制的彩色宽银幕故事片。刘琼、沈耀庭导演。影片通过学大寨中两种不同路线的斗争，公开反对“三项指示为纲”，批判“四个现代化”的口号，把矛头指向邓小平。

《反击》是1976年北影厂摄制的，集体创作，李文化导演。影片的中心是“反击右倾翻案风”，写了一个省级的“正在走的走资派”。此片是“反击右倾翻案风”的“重型炮弹”，但尚未出笼，“四人帮”就倒台了。

思考题：

如何看待样板戏电影？

参考书目：

1. 陈荒煤主编：《当代中国电影》（上），中国社会科学出版社 1989 年版
2. 舒晓鸣：《中国电影艺术史教程》，中国电影出版社 1996 年版
3. 《革命样板戏影片摄制总结汇编》（内部资料），1973 年编印

第七章

未完的长镜头

（1976—1996）

一　徘徊与喷发

从1976年10月“四人帮”被粉碎到1978年12月党的十一届三中全会召开，这期间的中国电影经历了一个徘徊阶段。当时，一方面全国人民欢欣鼓舞，另一方面积重难返，问题成堆，一时难以理清，前进的步伐不大。为了满足广大群众对电影的急需，电影局将被“四人帮”打成毒草的“十七年”影片分期分批经过复审，重新拿出来放映。同时，大批电影创作人员从“五七干校”回到电影厂，他们以更加饱满的热情投入新的故事片的创作生产之中。1977年生产故事片约18部，1978年生产故事片40多部。产量很快赶上60年代初的水平，但影片的艺术质量还不能令人满意。拨乱反正需要一个过程。在许多大是大非问题还没有完全分辨清楚的情况下，文艺方面对“四人帮”提出的“三突出”创作原则也尚未彻底批判。因此，这批影片无论从政治上或艺术上看，都存在着不少问题。

1977年和1978年两年共生产故事片50多部，大致分为以下几类：1、揭批“四人帮”罪行，反映人民群众与“四人

帮”斗争的影片。像《十月的风云》等约有 10 多部，及时地反映了现实斗争，表达了广大人民群众的政治情绪，是广大人民群众对“四人帮”罪行的控拆和清算。这批影片以《十月的风云》（峨嵋厂摄制，雁翼编剧，张一导演）拍摄速度最快，早在 1977 年 10 月 1 日就与观众见面了，给人们留下的印象较深。2、革命历史题材影片。这类题材的影片有 10 多部，但大胆创新之作不多。《我们是八路军》选择了一个小角度，表现八路军烧炭队的生活，老导演王苹处理得亲切、细腻。《大河奔流》（上下集，李准编剧，谢铁骊、陈怀皑导演）概括了黄泛区铁牛村从 1938 年到 1958 年 20 年的历史变迁。电影界本想用这部影片打一场翻身仗，但结果并不理想。《大河奔流》的实践，告诉广大电影创作人员，无论从影片内容还是影片艺术表现形式上，都必须努力探索更新，老路是行不通了。3、惊险样式影片。共有《黑三角》、《猎字 99 号》等 7 部。这类影片多模仿外国片的一些表现形式，体现出电影创作人员在国产片的题 材、样式上追 求多样化的愿望。但本身之间的雷同化现象较严重，反映了当时创作思想在一条狭小的胡同里走不出来，想解放又难以骤然解放，想摆脱旧习又不能立即摆脱，典型地体现了徘徊状态。

1979 年是转折的一年，创新的一年。

1978 年 12 月中国共产党十一届三中全会的召开，具有划时代的伟大意义，结束了以阶级斗争为纲的路线，提出“解放思想，开动脑筋，实事求是，团结一致向前看”的方针，许多问题逐渐得到解决，改革开放和思想解放运动，大大促进了文艺界的解放，电影艺术家们的创作激情喷发出来，1979 年以后的短短几年里，中国电影发生了巨大的变化。正如郑

洞天教授所说，这种变化表现在以下几个方面："电影作为艺术家表现个人经验和思考的媒介从仅仅作为政治宣传工具中的分化；一类电影（'影戏'）向多美学、多形态、多风格电影的分化；一类电影（'政治艺术片'）向艺术电影、宣传电影、商业电影、实验性电影以及多元交叉电影的分化；创作主体（以导演为代表）从非独立的一体化向自主自立、各成一家的代群体乃至艺术家个体的分化；电影理论在独立过程中对创作实践的到'超脱和理论自身分化'。"

在新时期中，几代导演活跃影坛，同时放射出自己的光彩。这里需要顺带对"五代导演"的提法稍作介绍。"五代导演"的提法，不是电影理论家经过周密的思考提出来的，而是在约定俗成中形成的。目前，被国内外相当一部分研究中国电影的学者所采用。所谓"五代"，具体地说，一般认为中国电影的拓荒者（如郑正秋、张石川等）为第一代导演，他们活跃于二三十年代无声片时期。代与代之间往往是师承关系，第二代导演是第一代的学生辈，代表人物有蔡楚生、孙瑜、吴永刚、费穆、沈浮等，他们活跃于三四十年代有声片时期。第三代导演又是第二代的学生，他们最辉煌的时期是五六十年代，如郑君里、谢晋、水华、成荫、崔嵬、凌子风等。第四代导演大多毕业于"文革"前的北京电影学院（也有上海电影学校及各电影厂自己培养的），他们长期给老导演当助手，直到"四人帮"粉碎后的70年代末、80年代初才有了独立拍片的机会，显示出自己的艺术才能，如谢飞、郑洞天、张暖忻、黄蜀芹等。第五代导演大多于1982年毕业于北京电影学院（包括其后的进修班），毕业后很快有了独立拍片和展示才能的机会，如陈凯歌、田壮壮、吴子牛、张艺谋等。

新时期的前10年中，老（前一、二、三代）、中（第四代）、青（第五代）几代导演同时活跃在电影战线，各自发挥着自己的特长和优势。

新时期中国电影空前活跃，无论创作还是理论都有飞快的发展。我们从电影形态的发展和电影美学追求的角度，可以将1979年至1989年的中国电影划分为四个阶段：第一次创新浪潮（从1979年到1980年），这个阶段的重点是在电影形式上、技巧上进行创新；纪实美学的追求（从1981年到1983年），其中包括老导演的探索，特别是中年导演有特殊的贡献；影象美学的崛起（从1983年到1986年），主要是第五代的异军突起，在国内外引起巨大的震动；多元化的探索（从1987年到1989年），在这个时期，再没有一种美学能够领导电影新潮流，影坛呈现多元化探索的局面。现在我们回过头来看第一次创新浪潮。

1979年电影界的活跃，表现在一方面从理论上展开了电影与戏剧、电影与文学、电影本性的讨论；另一方面，不少中青年电影工作者在创作实践中大胆创新，给中国影坛带来前所未见的新形态、新面貌。这一年的中国电影从“文革”时期的一片荒芜中走了出来，开始呈现出盎然的春意。本年共生产故事片65部，好的和比较好的近30部，分别于国庆、元旦、春节在全国上映，群众欢欣鼓舞。1979年电影观众达293．1亿人次，创历史上的最高纪录。

1979年拍摄的影片在题材、体裁、风格、样式方面力求多样化，不少影片冲破“三突出”原则的束缚，恢复了中国电影的现实主义传统。在电影表现形式方面也力求突破旧的一套，学习和借鉴新的表现手法，出现了不少大胆创新的影

片。较好的有：革命历史题材影片《曙光》（上下集）、《从奴隶到将军》（上下集）、《吉鸿昌》（上下集）、《归心似箭》、《小花》等；歌颂知识分子的影片《李四光》、《海外赤子》；反映现实生活的影片《瞧这一家子》、《甜蜜的事业》、《小字辈》、《他俩和她俩》等。即便是表现与“四人帮”斗争题材的影片，如《苦恼人的笑》、《泪痕》、《春雨潇潇》、《生活的颤音》等，与1979年前出现的第一批同类影片相比，也有了明显的深化，能够从生活的深层发掘，引出较深刻的思想含义来。从风格样式上看也是多样化的，有正剧，如《从奴隶到将军》；有悲剧，如《曙光》；有轻喜剧，如《小字辈》、《他俩和她俩》；有音乐成分很重的故事片，如《生活的颤音》、《二泉映月》、《怒吼吧，黄河》；有惊险式的影片，如《保密局的枪声》。

在这一年，李俊导演献给观众的影片是《归心似箭》。这部影片是创新路上的一部成功之作，影片最重要的艺术价值就在敢于写“情”，浓烈炽热的人情美，更映照出革命战士信仰的崇高。整部影片构思、造型精致，富有民族风格，为中国电影宝库增添了一颗明珠。

老导演王炎执导的影片《从奴隶到将军》（上下集），以高度凝练的笔触，描绘了罗霄从奴隶到将军的一生，概括了他30多年坎坷一生的丰功伟绩。影片具有史诗般的气势，拍摄风格质朴、含蓄、深沉、凝练，大量地运用长镜头，在展示人物的同时，连续、生动地展示了人物生活、战斗的环境。

1979年在解放思想、大胆探索、电影形式上勇于突破，以一种新的艺术风貌出现的影片，当以《小花》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》三部最为突出。

《小花》是1979年影坛上出现的一朵奇异的小花。该片副导演黄建中在创作总结中直言不讳地承认："《小花》的创作和拍摄，从内容到形式的探索都带有一定的'叛逆'性质。"影片的原作《桐柏英雄》，是一部战争题材的小说，在改编为电影的过程中，创作者抓住原作中人情味最浓的部分，紧紧围绕何翠姑、赵永生、赵小花3个人物的命运，在一个"情"字上大作文章，渲染了兄妹之情、姐妹之情、母女之情、同志之情。影片叙事方面改变了以往平铺直叙的方法，大量运用了闪回，将过去的回忆与眼前的现实形成对比，在带着人物强烈的主现感情色彩抒情的同时叙事，使叙事重点突出，浓淡有致。这部影片高度发挥了摄影艺术的造型表现力，学习外国电影的经验，使色彩也成为一种叙事手段，将彩色片与黑白片交插，形成对比。影片中共插入12段黑白片，彩色片表现的是现在时，而黑白片表现的则是过去时，形成了一种时空交错的艺术效果。

《小花》影片出现之后，曾引起较大的反响和争论。一方面是广大观众感到耳目一新；另一方面，电影界有些同志认为此片创作者有唯美主义的倾向，认为它不是从现实生活的土壤中生长出来的一朵鲜花，而是能工巧匠精心制作出来的"一朵纸花"。这场讨论，涉及如何借鉴和学习外国电影的艺术技巧，何为中国电影创新之路等一系列重要问题。对《小花》讨论的意义不低于影片本身出现的意义，它为此后中国电影的进一步探索和创新，起到了开路的作用。

《生活的颤音》(图22)也是一部探索意识较强的影片。这部影片几乎把导演当时所看到的较新的电影表现技巧都用上了。如现实与回忆交插的叙述结构；彩色片（现实部分）插

图 22　《生活的颤音》剧照

入黑白片（回忆部分），用以表现人物的意识活动；慢动作、定格等技巧的运用等等。而在这部影片的探索中，最成功的尝试是在音乐故事片的音乐总体构思上。整部影片从一开始，就注意了音乐的旋律、节奏与影片画面的关系，以及与展开人物内心思想感情的关系，使音乐构思成为整部影片构思不可分割的重要组成部分，大大增强了影片的艺术感染力。

《苦恼人的笑》的构思更加新颖，影片呈现出在“四人帮”统治的荒诞年代才可能出现的荒诞的形式。这部影片和《小花》、《生活的颤音》在结构上有某些共同点，都是以主人公的心理活动为线索来结构全片的。但有很大不同的是，其人物的心理活动不是正常地被纳入影片现实的轨道中去，而

是大量地吸收了现代派的表现手段，如隐喻、象征、荒诞等，并大量地运用了幻觉和梦境，从而把傅彬这一普通记者在“四人帮”的统治下想说真话而不能、想保持良心而不成的内心痛苦和挣扎，生动形象地展现了出来。影片对西方现代派的一些表现手段经过加工和改造后，很好地为我国当代电影的发展服务，开拓了我国新时期电影的艺术表现力，显示了年轻一代电影工作者的无限创造力。

1980年共生产故事片82部，出现了《天云山传奇》、《巴山夜雨》、《今夜星光灿烂》这样的优秀影片。此外，还有赏心悦目的风光故事片《庐山恋》，儿童片《苗苗》以及《法庭内外》、《残雪》、《第十个弹孔》、《枫》等面对现实、揭露矛盾、令人警醒的影片。

从美学的角度看，1979年和1980年同属于新时期第一个创新浪潮。这一时期在电影形态上的特点、电影美学上的追求，共同表现为：首先从电影的外在形式上、电影的表现技巧上开始创新。按照谢飞导演的说法，电影观念的三个层次是：艺术思想、艺术内容、艺术技巧。一般创新首先是从艺术思想、艺术内容开始，然后艺术形式才跟上去。而在我国“四人帮”垮台后的1979年、1980年，由于改革开放的大好形势，封闭多年的文艺界突然思想解放，门窗大开，八面来风，接触到大量的外国文艺、外国电影，使我国电影工作者目不暇接，感到非常新鲜。在思想上、内容上还来不及消化的情况下，最容易借鉴的就是电影的外在形式、表现技巧。于是，时空交错的剧作结构，以人物心理活动为线索来结构全片，幻觉、梦境、黑白片交替、升格、降格、定格、无技巧剪辑、多画面等，不一而足，充斥银幕。在这一时期，内

容与形式结合较好的影片有《小花》、《苦恼人的笑》、《生活的颤音》、《天云山传奇》、《巴山夜雨》等。与此同时，我国银幕上也出现了大批从形式上、技巧上简单模仿外国电影的影片，1980年影坛上出现了红（牡丹）、黄（英姑）、蓝（色的档案）、白（莲花）、黑（面人）等一批影片，大多胡编乱造、追求离奇，引起广大观众的强烈不满。另外，还出现了“一窝蜂”现象，如“一窝蜂”地写统战（《樱》、《玉色蝴蝶》、《亲缘》、《情天恨海》等）；“一窝蜂”地写“四人帮”时期不准写的爱情（《他们在相爱》、《不是为了爱情》、《爱情啊，你姓什么》等）。还有一些格调不高、趣味庸俗的影片，也出现了。除此之外，这一时期电影界出现的另一个问题是，在否定了“工具论”之后，有些电影艺术家在影片涉及政治时，不能很好地把握分寸，产生了不好的政治效果。1980年长春电影制片厂摄制的故事片《苦恋》（白桦、彭宁编剧，彭宁导演），在揭露和批判“四人帮”罪行的同时，把“四人帮”和祖国混为一谈；影片还在批判封建迷信的同时，将毛泽东全盘否定，从而客观上产生了不良影响。

二　超越传统

在新时期，老导演们也在超越传统、超越自己中作出了新的贡献。

五六十年代导演过《渡江侦察记》、《红日》并与成荫联合导演过《南征北战》的著名导演汤晓丹，在“四人帮”粉碎之后，壮心不已，不断有新的创作。1977年他导演了《祖国啊！母亲》，1979年导演了《傲蕾·一兰》（上下集），1981

年导演了《南昌起义》，1983 年导演了传记片《廖仲恺》，1985 年他担任艺术顾问拍摄了《肖尔布拉克》，1986 年他担任总导演拍摄了《荒雪》。

《南昌起义》可以代表汤晓丹的新的创作追求。这是一部气势磅礴的纪录性的历史故事片。导演要求“重大事件和重要人物必须符合有据可查的历史事实”，为此，他们到发动武装斗争的地点实景拍摄，大小道具、服装都以当时的图书资料为依据，加工仿造，甚至借用珍贵的文物。在刻画人物方面，“十分重视在貌似的前提下，力求神似”。影片最大的成就在于：将南昌起义前后党内外、军内外以及国内各派政治力量之间错综复杂的矛盾斗争情况，真实地展现在银幕上，塑造了周恩来、朱德、贺龙、叶挺等我党领袖形象以及陈独秀、张国焘、李立三等较为复杂的人物形象，在刻画每一个历史人物的过程中，都力求“还原当时面貌”。影片没有回避南昌起义前领导层中不同意见的斗争，特别是对陈独秀、张国焘、李立三的刻画更是实事求是，不因其犯过错误就任意丑化。影片也虚构了一些普通战士的形象，他们在作品中起到贯穿全片、丰富艺术形象、增加戏剧性的作用。把虚构人物与历史事实、历史人物有机地结合起来，使《南昌起义》达到了历史真实与艺术虚构的统一，文献价值和艺术价值的统一。

著名导演成荫 的《西安事变》，则实现了他“把革命历程中几个重大关键搬上银幕”的宏愿。这部影片为他一生的导演创作做了一个完满的总结，把他毕生的追求推上了一个新的高度，也将中国电影历史题材的创作推向了一个新高度(图 23)。

我们可以把《西安事变》的艺术成就归纳为以下几点：

图 23　《西安事变》剧照

1、真实美学理想的体现

成荫的最高美学理想是“按照历史的本来面貌重现这段历史”，他认为：“生活本身所提供的东西往往比虚构的有力得多。”在《西安事变》拍摄之前，成荫就向摄制组明确提出

一切为了“真”的要求，他说：“只有真实可信，才可能动人、感人，也才可能达到影片的教育作用。”在此最高目的之下，他要求演员从外形到气质都要像原型，“更重要的是演员演得很自然、很生活、不像在做戏”，“像人物在生活中”。同时，“在‘一切为真’的前提下，我们对摄影、美工设计和化、服、道各部门的要求是还历史本来面貌”。伪国民政府、蒋介石被囚的公馆等等，尽可能按原来的面貌实景拍摄，从各个方面，使人看到那个历史时期真实可信的人物和环境。完成的影片体现了成荫导演真实美学的要求，甚至连非常熟悉蒋介石、杨虎城、张学良而与共产党政治观、历史观完全不同的一些人士，都感觉很像，不得不被真实的人物和环境所吸引、所折服，这不能不说是真实美学的巨大胜利。

2、显示了成荫驾驭错综复杂、迷茫浩瀚的历史事件和矛盾冲突的能力

成荫要求“把这一事件中极其复杂的各种矛盾发生发展变化的前因后果，真实地再现到银幕上”。他的确将西安事变发生的原因和发展的经过真实地展示出来了，将复杂纷繁的历史事件，梳理得井然有序，从而显示了他对历史深邃的洞察力和善于抓住事物本质的高度概括能力。

3、善于刻画人物性格

影片虽是以纪实风格为主，但不排斥细致揭示生活事件本身存在的人物之间的微妙的内心较量与窥测，通过这些细微之处的挖掘，使人物形象活灵活现；同时，也具体地、生动地展示了历史事变的经过。成荫对蒋介石等敌人营垒里知名人士的形象塑造上，不仅不丑化，不脸谱化，而且要求作

为一个有血有肉的艺术形象去塑造，要求个性鲜明，栩栩如生，是一个“按照其性格逻辑行动的人物”。他的这一追求，取得了很大的成功。

4、纪实风格与蒙太奇手段的完美结合

为了展现错综复杂的历史事变，为了展示事变中各种社会集团之间的矛盾和斗争，导演将大小七条关系线用平行蒙太奇的表现手段，按照同一时期发生在不同地区的情况，同时平行发展，注意到他们之间的交插与联系，将西安事变的前因后果、发展经过展示得有条有理、真实可信。

由于成荫在《西安事变》中所显示的艺术功力，他因此荣获第二届中国电影“金鸡奖”（1982 年）最佳导演奖，孙飞虎（饰蒋介石）获最佳男配角奖，王希钟、李恩德获最佳化妆奖。

著名导演水华在纪念鲁迅先生诞辰 100 周年之际，献出了他的新作《伤逝》。《伤逝》是一部精品。影片既忠于原著又有所补充、丰富和发展。最可贵的是影片所表现出来的民族风格。尽管鲁迅的小说《伤逝》在结构和描写手法上，明显受了西方小说的影响，水华导演在电影《伤逝》的拍摄过程中，也明显地突破了传统中国电影的表现手法，吸取了大量近代外国电影中新的表现手法，如意识流、回忆、幻觉、闪回、变焦距等，但是，在看这部影片时，并没有“洋”的感觉，相反，感觉这部影片有着鲜明的民族风格。这是因为，所有这些手法，都是恰如其分地为影片的人物、情景服务的。整部影片所表现的时代、环境、人物都是地道中国的。不仅如此，导演的审美意识中反映出中国古典美学传统影响，特别

是中国古典诗词传统的影响，使影片中充满了诗的意境。

著名导演王炎于1981年完成的《许茂和他的女儿们》，同《从奴隶到将军》一样，是沿着追求银幕上的真实这一最高目的而继续成功的探索的。“文化大革命”前他曾有一阶段将注意力更多地放在导演技巧上，注意银幕上的光、影、造型表现力（在这方面，他也确实达到了相当的高度）。而在“四人帮”垮台之后，他认为“追求真实地反映生活，才是创新的正路，真实是艺术的生命”。他的创作实践证明，他的确达到了目的。

著名导演凌子风于1982年改编并导演的《骆驼祥子》，将老舍的名著搬上银幕，引起强烈的反响。影片具有浓郁的地方色彩，将观众置身于20年代老北京的真实环境之中。影片中的人物有鲜明的个性，语言生动传神。特别是斯琴高娃塑造的虎妞形象，更是栩栩如生，令人过目难忘，一举一动，活灵活现，恍如真人活在眼前。整部影片，老舍作品的味儿很浓，老北京的生活气息也很浓。《骆驼祥子》的改编与拍摄达到了相当高的水平，因此被评为1983年金鸡奖最佳故事片（与《人到中年》并列）。

凌子风在新时期导演的影片，形成了一个改编系列：继《骆驼祥子》之后，他又改编并拍摄了沈从文的《边城》（1984年）、许地山的《春桃》（1986年）以及李劼人的《死水微澜》（1991年）。他以“原著加我”的精神，将自己丰厚的人生阅历和旺盛的艺术修养倾注到自己改编的影片中去，表现出极大的热忱和旺盛的生命力。他是老一辈导演中至今艺术创造力不衰的重要人物之一，成为大家关注和研究的热点。

第七章　未完的长镜头（1976—1996）

在新时期10年中，老导演谢晋的成就最为显著。1977年他导演了《青春》，1979年导演了《啊！摇篮》（荣获1980年文化部优秀影片奖），1980年导演了《天云山传奇》（荣获第一届金鸡奖最佳故事片），1982年导演了《牧马人》（荣获第六届百花奖最佳故事片，1983年文化部优秀影片奖），1983年导演了《秋瑾》，1985年导演了《高山下的花环》（荣获第八届百花奖最佳故事片），1986年导演了《芙蓉镇》（荣获1987年金鸡奖最佳故事片），1989年导演了《最后的贵族》。1985年4月在美国由芝加哥艺术学院电影中心、华盛顿美国电影学会、纽约现代艺术博物馆、洛杉矶加州大学电影中心、旧金山太平洋电影资料馆5个单位发起举办了《谢晋电影作品展》，展出他“文革”前后的电影作品共10部，得到较大的反响。

谢晋艺术生命力旺盛，优秀影片一部接一部地涌现，而且不断在国内外获奖。他的影片多取材于广大人民群众关注的重大社会内容，主题挖掘深刻；善于刻画人物，特别是创造了一系列成功的妇女形象；善于表现人情人性，以情动人。他熟悉观众的欣赏趣味，所拍的影片深受国内外广大观众所喜爱。他继承了我国主流电影的传统并不断加以丰富和完善。谢晋是当前我国老导演中艺术成就最高的一位，因而引起国内外人士的瞩目，也引起了一些青年理论工作者的重视和研究。1986年夏秋，国内曾掀起了一场关于“谢晋模式”的讨论。这场讨论首先从上海《文汇报》上展开。这一年的7月18日上海《文汇报·影视与戏剧版》上发表了朱大可和江俊绪两篇观点完全相对的争鸣文章。朱大可题为《谢晋电影模

式的缺陷》的文章内容要点是："从文化的观点对谢晋电影加以考察，就会发现它是中国文化变革中一个严重的不谐和音。""谢晋电影是一种具有既定模式的俗电影，体现了一种以煽情性为最高目标的陈旧美学意识，它把观众抛向任人摆布的位置，让他们在情感的昏迷中被迫接受其化解社会冲突的好莱坞式的道德神话。""谢晋一味迎合的道德趣味，与所谓的现代意识毫无干系，而是一种被改造过了的电影儒学。""谢晋影片中的妇女形象，是由善良之类的品质堆积而成的老式女人的标准图像。"江俊绪则完全不同意朱大可的观点，他的《谢晋电影属于时代和观众》的文章要点是："电影要尊重审美主体——观众的独立意识，但这与文艺作品要有激动、震撼观众的感情力量并不矛盾，当人们困惑于自己的作品难以达到'引人入胜、震人心弦、发人深思'的艺术境界时，谢晋实际上已经为人作出了一种样式的典范，谢晋具有强烈的历史使命感和忧患感，因而他的作品充满了强烈的时代感，谢晋电影不是好莱坞式的道德神话，而是生活实际的真实反映。"关于谢晋电影的讨论，吸引了老、中、青三代电影理论工作者，他们按照各自的文化心理结构，发表了自己的观点。这场讨论不仅是对谢晋及其影片的不同看法的讨论，更主要的是反映了中国知识阶层思想上的探索和思考。讨论至少涉及以下三方面的问题：1、文艺与政治的关系问题，电影艺术与政治的关系应当怎样摆放。2、如何看待中国电影中反映出来的传统哲学、传统道德观念。3. 谢晋电影代表了我国主流电影的传统，如何看待中国主流电影的传统及其不足之处。这些问题的深入讨论，有益于新时期电影的深入发展。但一些

年轻人在讨论中，在要求突破权威、要求创新的前提下，也表现出了某种武断和偏激。

前面我们概括地叙述了老导演们在新时期的新探索，他们大多在纪实美学的追求方面取得了新的成就，这与中国电影此阶段整个美学探索的大方向是一致的。而在探索纪实美学道路方面，中年导演们更是功不可没。

如前所述，在1980年第一次创新浪潮中，曾经出现过一批生编硬造、趣味不高的电影作品。但一些严肃的执著追求的电影工作者们，也将这场探索引向了深入，引向了纪实美学的道路上去。他们反对虚假，追求真实，大力提倡巴赞、克拉考尔的纪实美学和长镜头理论，要求在影片的总体构思上突破，要求更本质地回顾民族的生活。

1981年，影片数量闯过百部大关，达到105部，优秀者有：《沙鸥》、《邻居》、《被爱情遗忘的角落》、《西安事变》、《南昌起义》、《许茂和他的女儿们》、《小街》、《乡情》、《苏醒》、《当代人》等。1982年影片数量达到112部，受到好评的有：《城南旧事》、《如意》、《骆驼祥子》、《人到中年》、《都市里的村庄》、《逆光》、《陌生的朋友》、《见习律师》等。在1981年、1982年的电影创作中，中年导演们起到了举足轻重的作用。“四人帮”刚刚被打倒之后，电影界有些老同志曾经慨叹“青黄不接”，担心“后继无人”。谁也没有料到，仅仅几年时间，第四代很快涌现出来，成为影坛主角。他们大多在“文革”前接受了专业院校的系统的电影文化教育，但毕业后分到各电影厂为老一辈艺术家当助手，缺乏自己独立拍摄影片的机会。在60年代初到70年代末这十几年的时间里，

在跟片子和自己学习思考的过程中，“中国电影怎样创新？中国电影怎样跨入世界电影的先进行列？”这是他们头脑中反复思考的问题。他们在学习我国前辈的创作经验和世界电影的先进成果的过程中，逐渐成熟起来。因此，一旦在“文革”后有了独立拍摄的机会，就很快显示出思想的成熟与深厚的艺术修养和准备。这时他们还年轻，充满了勇气而没有过多的负担。

在这一代人中，女导演张暖忻是一位重要的人物。她早在 1979 年就与李陀合写了《论电影语言现代化》一文。这篇文章可以说是他们的理论宣言，他们决心尽快地革新中国电影语言，使中国电影赶上世界电影的先进水平。如果说，由于准备不足，他们的理论文章还有些地方不够缜密，那么，相比之下，在此之后的她的创作实践要显得更有准备、更为认真、更为严谨，因而显得更为成熟、更为完整、更具有说服力。

1981 年她导演的彩色故事片《沙鸥》，可以说是这位女导演思想、艺术修养较理想的体现。影片女主人公沙鸥是一位女排运动员，是一位屡遭挫折斗志不衰的英雄，影片颂扬了一种在逆境中奋起的人生态度。在艺术表现上，张暖忻是同时向两个方向突进的：要“使银幕上的一切都如同生活本身那样真实可信，也就是要有一种纪实感”。“甚至于以一种纪录片的或即兴式的风格来表现”。她还说，“艺术不是生活自然的再现，我希望银幕上再现的生活要比现实更深沉、更浓重。使影片以朴素、清新的姿态，体现出哲理和诗意。”张暖忻一方面追求巴赞的纪实美学，使自己的影片像意大利新现

实主义影片那样质朴、生动；另一方面，她的影片又要像法国新浪潮及其后现代电影那样体现出哲理和诗意，“成为一种作者个人气质和感情的抒发”。在当时可能的条件下，张暖忻作了最大的努力和追求，使她的影片在这两方面都达到了相当的高度。由于张暖忻在《沙鸥》创作中的艺术探索成就，她荣获第二届中国电影金鸡奖（1982 年）的导演特别奖。

由郑洞天和徐谷明联合执导的影片《邻居》，别具一格，一反当时不少影片的矫揉造作、追求时髦的风气，朴实无华，力求贴近现实生活，可谓是 80 年代中国影坛上出现的新现实主义影片。它表现了狭窄的筒子楼里几家人的平凡的生活，以真实的环境、真实的人物、自然的环境音响和有声源的音响效果，“真实地展示了当前现实生活的生动图像，揭示出我国人民的美好心灵，艺术表现质朴、生动，格调统一，富有浓厚的生活气息”（金鸡奖评委会评语）。影片因此而荣获第二届中国电影金鸡奖（1982 年）的最佳故事片奖。

在追求纪实风格的道路上，1982 年的《城南旧事》、1983 年的《乡音》和 1985 年的《青春祭》，进一步追求“淡化”，在摆脱戏剧性方面更加地道。它们不是在激烈的矛盾冲突中刻画人物，推进情节的发展，而是更多地依赖平淡的、常见的、日常生活中的细节来表现，不是按戏剧冲突规律来结构影片，而是真正的情绪电影。

继《沙鸥》、《邻居》之后，中年导演吴贻弓也在探索的道路上，作出了优异的成绩。他独立执导的第一部故事片《城南旧事》荣获第二届马尼拉国际电影节金鹰奖、1983 年度金鸡奖最佳导演奖（图 24）。影片的成功之处，首先是其所体

现的美学追求上的变革。在以往以塑造工农兵英雄形象为最高目的的电影中，总是强调在激烈的矛盾冲突中塑造英雄人物，“文化大革命”中，更将这一理论发展到登峰造极的地步。

图 24　《城南旧事》剧照

然而，到了新时期，吴贻弓等一些导演认识到，电影并不一定非要去表现激烈的矛盾冲突；生活中的“异常”时刻固然要表现，而实际生活中“平淡”的时刻更是大量的；作为电影，也许更适宜表现人们平凡的、见惯不惊的日常生活，在平凡的日常生活中刻画人物。吴贻弓在美学追求方面更喜欢“淡”。看似平淡，实则余味无穷，这便是吴贻弓所追求的艺术境界。

第七章　未完的长镜头（1976—1996）

继吴贻弓之后，胡炳榴的名字，引起了人们的普遍关注。他在短短的几年之内，拿出了充满乡土气息和民族特色的《乡情》、《乡音》、《乡民》三部曲。他脚踏实地，一部一个追求，一部一个高度，每一部影片都是一次新的探索，都是对自己的一次超越和突破。胡炳榴在美学追求上与吴贻弓有某些相似之处，这就是“淡”：淡化矛盾，淡化情节。他和王进联合导演的影片《乡情》，于1982年获第五届百花奖最佳故事片奖（与《喜盈门》并列），独立执导的故事片《乡音》荣获1984年度金鸡奖最佳故事片奖。从《乡情》、《乡音》到1986年的《乡民》，可以看出胡炳榴电影创作的共同特点是：追求在精心选材构思下所形成的影像及声画综合效果，造成一种意境，使人不仅触景生情，而且触境生思，“神与物游，象从意生，由象取意，意象合一。象有尽而意无穷”。胡炳榴的美学追求显然是受了中国传统美学的影响，但这种虚实结合、意象合一的美学追求同时又是现代艺术的特征之一。

1984年以前由中年导演创作的影片中，还有两部值得介绍的作品：一是1983年获金鸡奖最佳故事片的《人到中年》，另一是1984年获金鸡奖最佳故事片的《红衣少女》。

影片《人到中年》（王启民、孙羽导演）的最大成就，是在银幕上成功地塑造了陆文婷的典型形象。正如第三届金鸡奖评委会的评语所说：“《人到中年》在银幕上成功地塑造了社会主义新人陆文婷的典型形象，概括了在新中国成长的一代知识分子崇高的精神面貌，并触及了一个富于时代意义的社会问题，具有强烈的艺术感染力。”

陆小雅编导的《红衣少女》是一部很有新意的作品，塑

造了一位80年代女中学生的崭新形象。影片像一首抒情散文诗，饱含着真诚呼唤的激情，透过画面时时可以感受到创作者浓浓的情思。导演的手法是抒情的，但又不受任何理论规范的束缚，而是忠实于自己的感受，任凭自己的创作激情去追求自己独特的艺术风格。

说到中年导演的成熟，当然不仅仅是张暖忻、郑洞天、吴贻弓、胡炳榴这几位，还应当包括谢飞、吴天明、丁荫楠、滕文骥、王好为、赵焕章、从连文、陆小雅、黄建中、黄蜀芹、王君正、张华勋、颜学恕等一大批艺术家。他们在短短的几年中，每个人都走过了一段艰苦探索之路，都拍出了一部又一部优秀的影片，各有自己探索的系列。为了使银幕更贴近生活，中年导演们在银幕影像构成上大量运用长镜头、景深镜头，注重实景拍摄，注重自然光效，自然的环境音响，有声源的音响效果，生活化的表演，大大增强了银幕声、画、时空的真实性、丰富性和多义性。为了追求电影的纪实风格，中年导演的影片又在剧作结构方面，突破戏剧式框架，追求散文式结构，将一切戏剧化的、人为的因素全部去掉，使电影获得“更加接近生活自然流程的、或者接近人物的情感和情绪流程的结构方式”。中年导演们在注重银幕真实，追求散文结构的同时，特别注意电影艺术综合手段的发挥，注重总体上气氛的营造，追求诗意，创造意境。法国电影美学家马尔丹在《电影语言》一书中说：“由于电影含有各种言外之意，又有各种思想延伸，因此我们倒是更应该将电影语言同诗的语言相比。”这一代导演是十分娴熟地用电影语言来表达一种诗情的。他们并不满足现实世界的复原，而是追求一种诗情

画意，一种情景交融，触景生思，“意象合一，象有尽而意无穷”的意境。

在当代中国电影史上，同时也是对于中年导演们来说，1984年是一个重要的年头。这一年，“文革”后毕业于北京电影学院的青年电影工作者们，第一次奉献出他们的电影作品。它们以完全不同于以往中国电影的风貌出现在银幕上，使中国震惊，也使世界震惊，而受震动最大的是前几代电影导演们，尤其是与青年导演们年龄上挨得最近的中年导演们。他们为年轻一代设问之大胆、角度之新颖、气势之磅礴、艺术表现上的不同凡响、别具一格而惊异，深深感受到一种“后来居上”的逼人气势。在这股不小的冲击波面前，他们感到刚刚被肯定的历史地位动摇了，自己的哲学艺术观念若不来一个大的变化，不赶紧加以调整，急起直追，将有落伍的危险。因此，他们沉下心来，认真研究青年导演们的新作，借鉴外国电影的先进经验，总结自己的创作经验和教训，在认真做好各种准备之后，以新的面貌重新在中国影坛亮相。在这方面，颜学恕导演的变化可算是有代表性的。

颜学恕原是北京电影学院导演系58班学生，1962年毕业后分配到西安厂。“文革”前主要是给老导演当助手。1978年到1982年期间，他除继续给老导演当助手外，于1980年自己独立执导了《爱情与遗产》。1983年到1984年，他没有轻易再拍什么影片，而是一面抓本子，一面认真思考自己和他人的创作经验，认真学习和思考1979年以来电影创作和理论界讨论的一系列问题，努力吸收新知识、新经验。直到1985年上半年，他花了8个月时间，拍摄了根据贾平凹的小说

《鸡窝洼人家》改编的电影《野山》。影片大获成功，共荣获当年金鸡奖和百花奖的 9 项大奖。《野山》可视为导演颜学恕对电影界一系列争论问题做出的形象回答，是批判地继承传统与接受电影最新成果完美结合的典范。它为颜学恕自己的发展找到了一条路，也为中国电影的发展提供了有益的经验。

1984 年以来，中年导演们奉献的优秀作品，不仅继承了自己以往创作中好的方面，而且借鉴和吸收了青年导演的电影艺术经验，在自己的电影作品中，注入了许多新的精神。他们自觉地吸收和发挥青年电影工作者们的智慧和才能，使自己的新作焕发出青春。

丁荫楠导演的《孙中山》，在史诗式题材方面有了新的突破。影片以其新颖独特的构思，恢宏博大的气势，令人惊叹。此片博得国内外广大观众与专家们的好评，荣获 1987 年第七届金鸡奖最佳故事片奖。

《孙中山》的艺术成就主要表现在：1、以人物的心理线索结构全片。这部影片是编导心目中的历史和人物，影片将 1895 年到 1925 年孙中山先生去世近 30 年的历史，从对孙中山心理情绪影响最大的角度，概括为 4 次起义和 4 位战友先后的牺牲。编导没有停留在史实的表面，而是力求深入到人物的内心。正因为编导是站在世界电影的高度，总结中外传记片的创作经验，选择了这样一个崭新的角度，因此使这部影片以一个全新的人物心理片的风貌走上世界影坛，受到国内外的好评。2、“造型先行进入剧作”。影片上集主要表现了 4 次起义，每次起义在造型上有自己的构想。4 场大战，打法不同，使用的造型手段不同，给人的视觉刺激也不同，各有

特色。3、虚实的完美结合。“要达到虚实的完美结合，根据剧作所提出的，把具体历史事件推向后景，运用艺术变形的手法，把一个个惊心动魄的场面‘虚’现，而人物内心，这极为复杂的世界，被提到前景，变成一个个令人不停揣摩的心理片断‘实’现”。这里说的“虚”与“实”是互相交融、贯穿于全片之中的。虚中有实，实中有虚，情节与情绪结合成一个整体。4、导演的独特视角，充沛的激情。影片独特的视角，反映了编导对这段历史、对孙中山这位伟人的独特的认识。导演充满激情地歌颂了中华民族不屈不挠的牺牲精神和奋斗精神，赋予影片强烈的主观感情色彩。

中年导演吴天明既是一位改革者（曾任西影厂厂长），又是一位优秀的导演。1982 年他独立拍摄了《没有航标的河流》，荣获 1983 年文化部优秀故事片奖，夏威夷国际电影节 1984 年东西方中心电影奖和伊斯曼柯达最佳摄影奖。1984 年导演的故事片《人生》（上下集）荣获 1985 年百花奖最佳故事片奖（与《高山下的花环》、《红衣少女》并列）。1987 年拍摄完成的故事片《老井》，在东京国际电影节荣获故事片大奖、最佳男演员奖、国际电影批评家联盟特别奖、东京都知事奖。《老井》将中国优秀影片推入到了世界电影的先进行列。

吴天明的探索走向，给中国电影的发展提出了许多新问题、新经验。中国电影强调叙事，很会讲故事。吴天明和其他第四代导演一样，对于中国电影的传统叙述模式非常熟悉。《老井》也有一条鲜明的情节链，有一个故事框架，但这部影片又具有明显的现代艺术的特征。1、总体象征。影片《老井》围绕打井展开的一切，具有一种总体象征的意义，使人

透过银幕的表象，联想思考出许多深刻的哲理来。《老井》虽然在具体生活的展示方面，不乏现实主义的表现手法，但在总体上，却体现出一种精神，象征着中华民族的形象，既原始、愚昧、落后，又顽强、坚韧、耐劳，具有强大的生命力，充分体现出中华民族内在的力量。2、人物性格的复杂性。影片《老井》中的人物性格是复杂的、立体的，最有代表性的是主人公孙旺泉。在个人恋爱婚姻大事上他屈从于万水爷的淫威，割舍了自由恋爱的对象巧英；但在打井的大事上他却表现得异常英勇、顽强、坚韧不拔。这屈辱与英雄的两面是何等的难以协调，居然有机地统一在孙旺泉一个人身上。他身上既具有我们民族世代相传的可贵的民族精神，同时又背负着几千年积淀下来的沉重负担。他的复杂性格正是现实复杂性的反映，引起人们沉重的思索。书记的儿子更是这样，你很难简单地用一个“好”或“坏”字来概括他的一生。3、主题的多义性。《老井》的主题是什么？很难几句话说清楚。导演吴天明认为：“我们许多影片把生活简单化，意旨单薄，我觉得没什么价值。影片的主题应该是复合的多重意识的统一，就是说，贯穿作品中的双重或多重意识代表着各种不同的价值观，彼此发生碰撞，让人去思索、去选择。你可以从你的角度去选择你所能接受的东西，干吗用一个意旨来束缚观众的思考与想象呢？恩格斯不也说过，倾向愈隐蔽愈好吗？所以我想主题模糊、多义是一种高境界。这些年，出现了一些主题复杂的影片，这是中国电影的一个进步，是对那些直露浅白、一览无余的作品的超越，是一种好现象。”4、现实主义深化。编导以近乎严峻的态度面对生活，反映生活，丝毫

不回避现实生活中的问题。《老井》体现出艺术家对广大农民群众深沉的爱和深刻的历史责任感，《老井》也体现出艺术家面对生活、改变现状的勇气和力量（图 25）。

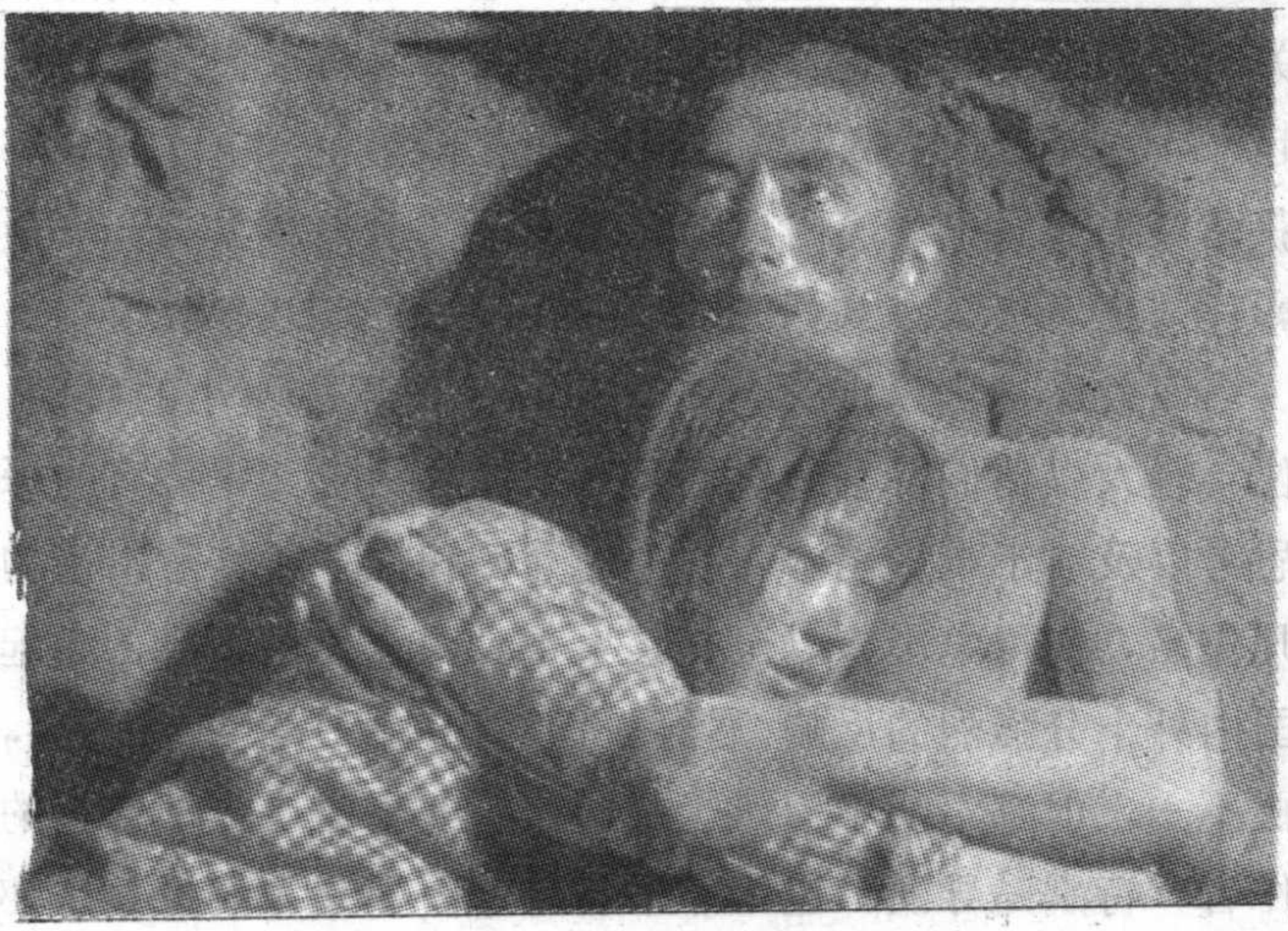

图 25　《老井》剧照。张艺谋在影片中饰演男主人公孙旺泉。他曾因此而获第二届东京国际电影节最佳男演员奖。

1987 年年底女导演黄蜀芹导演了引起强烈反响的《人·鬼·情》。影片以其独创性的完整精美的形态，使许多电影界同行为之倾倒。该片标志着黄蜀芹艺术风格的成熟，也是中年导演电影创作高水平的代表作之一。它所表达的思想内涵极为丰富。通过女演员秋芸坎坷的一生以及她的世界与钟馗的世界交替出现、互相关照的艺术处理，带给人们的联想和思索是异常丰富的。通过秋芸的世界和钟馗世界的交织，也

看到了导演对人生、对艺术、对生活的看法。同时，观众把自己的生活感受也摆了进去，又形成了一个观众的世界，真是“你中有我，我中有你”，感觉格外亲切，回味无穷。与此同时，《人·鬼·情》还很好地解决了电影的纪实性与假定性的关系，将写实与写意、叙事与抒情、传统与现代完美地结合起来，使这部影片成为风格独特的艺术精品。本片 1988 年荣获巴西第五届里约热内卢国际影视录像节电影大奖——最佳影片“金鸟奖”，此后又多次在国际电影节上获奖。

前面曾经提到，1984 年中国影坛上出现了不小的震动。几位年轻人以他们特有的锐气，对于民族历史文化特有的深沉思考以及对于电影艺术表现力的开拓和探索所创造出来的非凡作品，使得电影界以至文艺界不少人士惊愕不已，激起了国内外十分强烈的反响。尽管人们对这些影片的看法各异，褒贬不一，但都不能不承认这些影片绝非平庸之作；影片的创作者，特别是导演，也绝非平庸之辈。引起人们极大兴趣的影片和它们的导演是：张军钊导演的《一个和八个》、陈凯歌导演的《黄土地》、田壮壮导演的《猎场札撒》、吴子牛导演的《喋血黑谷》。

这批年轻的导演——有人把它们称为中国电影第五代导演，主要是北京电影学院导演系 82 届毕业生（顺便提一句，上述影片的摄影、美工、录音也都是电影学院 82 届毕业生）。和他们的同代人一样，从少年时代起，他们就被卷进社会大动荡的潮流；有过许多苦难和坎坷的遭遇。所幸的是，他们经受住了生活严峻的考验，没有被非正常的生活扭曲，反而锤炼得成熟起来。进入学院以后，伴随着时代的前进和发展，

他们又经受了思想解放运动洗礼，并在古今中外的思想文化（包括电影文化）宝库中吸取了营养，开阔了视野。这一切，都为他们的创作奠定了坚实的基础。他们一旦有了独立拍片的机会，就在影片中释放出全部的能量，从影片内容到艺术表现都闪烁着自己独特的光彩。

这 4 部影片尽管题材不同，风格样式也各不一样，但却在思想上、美学追求上有其共同之处，体现出这一代青年导演崭新的电影观念，标志着他们的崛起。影片具有自己鲜明独特的艺术个性，尽管每部影片的程度有所不同，但所表现出来的生活不仅有相当深刻的内涵，而且也包含着导演自己的体会、感情和思考。

《一个和八个》选取了一个特殊的人物关系和规定情景：在严酷的抗日战争环境中，八路军指导员王金因叛徒诬陷而蒙受冤屈，与 8 个罪犯关押在一起，随时有可能被处死。而他不考虑个人的生死安危，继续宣传抗日救国，使大多数罪犯转变后终于投身到抗日的洪流中去。导演大胆地选中这一题材，在改编电影的过程中，将 8 名罪犯从陪衬地位推到主角地位，着力进行群像刻画。题材的选择和大胆的改动，显示了导演独特的眼光和创新的勇气。《一个和八个》把战争的描写推到后景中去，而着重表现战争环境中的人，表现“一个”和“八个”在特定情况下心灵、性格的撞击以及他们之间关系的演变，从而揭示出共产党员的气节与中国人的民族精神（图 26）。

《喋血黑谷》是一部惊险样式的影片。整个故事情节是围绕着争夺蒋介石下发到各国民党军队、要求他们与日军秘密

图 26 《一个和八个》剧照。该片是第五代电影的先声之作，由陈道明、陶泽如等主演。

谈判、准备投降的“密令”，以及寻找隐藏在国民党军队内部的军统特务“中原七号”而展开的。导演在处理这个题材时，没有为惊险情节所迷惑，在注意到惊险样式影片的特征的前提下，力图真实地再现抗日战争时期国统区的历史面貌，因而他果断地砍去一些有“戏”而故弄玄虚的情节，增添并着力在影片中表现当时人民群众处于水深火热之中的苦难生活场景，赋予影片以深厚的历史感。

这些青年导演对于所要表现的生活，以及他们独特的感受和思考，不是关在象牙之塔中冥思苦索得来的，而是真正

迈开双脚，深入到他们要表现的那块土地、那种生活中去，和那里的土地、人民产生深切的共鸣之后升华出来的。《黄土地》的导演陈凯歌和他的伙伴们曾经在陕北黄土高原上生活过，对那里的山山峁峁和乡亲们有着深厚的感情，并从曾经孕育了中华民族的这块土地上，从勤劳朴素而又不无守旧愚昧的劳动农民身上，从被称作“东方毕加索之作”的农民画和农民剪纸中，从有些原始而又包含着生活激情的“信天游”里，受到极大的震撼，从而促使他们改变了原剧本仅仅表现一个兰花花似的女孩子反抗封建婚姻的悲剧故事，而赋予影片深刻得多的内涵，同时也相应地找到了传达这些内涵的艺术表现形式。由于是站在历史的高度对民族文化进行反思，《黄土地》的导演从他们的哲理思考出发，经过了一个多月的陕北之行，修改了原剧本，除4个主要人物之外，加进了“黄土地”和“黄河水”这两个重要角色，又增加了“迎亲”、“腰鼓”、“求雨”这几段重场戏。创作者通过表现人物与黄土地、黄河水密不可分的画面，既传达了对黄土地的深情厚谊，也展现了这块土地的贫瘠，人们的麻木，生活的停滞。由于这些青年人特殊的生活经历以及他们独立思考精神，第一次通过影片正面表现了他们对民族性的思考，第一次对我们民族的劣根性给以无情的暴露。创作者这样做，不是一种失望，一种幻灭，而是希望引起人民的警醒，能够尽快的摆脱束缚，使我们民族内在的生命力得到更好的引发。

田壮壮导演拍摄的《猎场札撒》，大大有别于其它反映蒙族牧民生活的影片。该片自然、真实、绝无矫饰，充分表现出蒙族人民的民族性格、民族精神。同时，导演还从蒙族牧

民与养育他们的大草原的关系、牧民之间的关系以及从古老的民族文化的展示中，寄托着他的社会理想。

青年导演们在开拓和探索视听语言的表现潜力上，也是十分突出的。看他们的影片，不管你是否同意他们的艺术处理，总会使你感到惊奇、新颖，大有耳目一新之感。在这些影片中，镜头的处理，场面的选择，画面的构图、色彩、光影、运动，以及音乐音响的运用都是经过反复琢磨、精心构思的，给予观众的视听冲击力和感染力都是十分强烈的。对这一代年轻的电影工作者来说，电影艺术不再仅仅是叙述一个有头有尾的故事的工具，而希望透过电影造型，声画结合，表达创作者的主观思考与意念；电影不仅是写实的工具，而且可以达到写意的目的。为此，电影的一切表现手段都进入结构，都是影片情绪的延伸和体现。《黄土地》中，除了4位演员之外，黄土地、黄河水、影调、镜头角度、光线、运动与静止、色彩与色调、音乐与音响……都是导演手中的角色，都在为表达影片的意念说话。如果我们没有这样的电影文化与电影观念，就无法看懂这类影片，无法欣赏创作者精心制作的艺术品。

第五代导演用电影语言使世界人民了解了中国人民、中国文化。在第九届香港国际电影节上，《黄土地》引起轰动，掀起了一场“黄土地旋风”。与此同时，仅仅在1985年一年中，《黄土地》又不断在法国、瑞士、英国、美国等国的电影节上获奖。《黄土地》成了第五代电影的代表作。

此后，这些青年导演以更旺盛的创作热情开始了他们的探索系列：陈凯歌在《黄土地》之后，又执导拍摄了《大阅

兵》和《孩子王》；田壮壮在《猎场札撒》之后，又执导拍摄了《盗马贼》、《鼓书艺人》和《摇滚青年》；张军钊在《一个和八个》之后，又执导拍摄了《加油，中国队》、《孤独的谋杀者》和《弧光》；吴子牛在《喋血黑谷》之后，又执导拍摄了《鸽子树》（未公映）、《最后一个冬日》、《晚钟》以及《欢乐英雄》、《阴阳界》；胡玫、李小军联合执导了《女儿楼》之后，胡玫又独立执导了《远离战争的年代》；李少红执导了《银蛇谋杀案》、《血色清晨》；彭小连执导了《我和我的同学们》、《女人的故事》；刘苗苗执导了《马蹄声碎》……要特别提出的是，继 82 届本科毕业生之后，1983 年入学的导演进修班和 1984 年的导演专修班的毕业生中，也涌现出一些人才。1985 年青年导演黄建新（1983 年导演进修班毕业生）执导的故事片《黑炮事件》风格独特，在中国电影中可说是未曾见过的。

《黑炮事件》是荒诞与现实的结合，表现与再现的结合，是借鉴了西方的“黑色幽默”而创造的一种风格化的和略带冷峻的幽默感的银幕作品。影片通过“黑炮”丢而复回这样一个荒诞的情节框架，展开了对知识分子问题的反思。创作者用俯视式解剖的方法，对中国当代知识分子的文化心理结构进行了冷静的、理性的解剖，说明“四化”建设中一个关键问题是人自身的现代化问题。这部影片对线条、色彩、光线、音响、音乐、镜头运动、表演等各种造型元素都精心设计，力求起到剧作作用。值得称道的是，导演黄建新在《黑炮事件》创作中一开始就考虑到：“要使电影获得迅速发展，思想和艺术的高层次追求与对观众心理的研究这两个方面缺

一不可，电影发展到今天，两者的结合势在必行，即高档次的艺术探索和可观赏性这两方面应作综合考虑。”因此影片既有大胆的艺术创新，又注意到一定的观赏性，使不同层次的观众都能从中得到艺术上的满足。《黑炮事件》将青年导演的探索和创新推到一个新的高度。

1987 年陈凯歌导演的《孩子王》和张艺谋导演的《红高粱》，又是第五代的两部力作。

《孩子王》表现的是“文化大革命”期间一位知青被分配到云南山村小学教书的一段经历。这位年轻的教师“以批判的眼光看待传统的文化精神和教化方式，打破因袭重复的习惯，积极地推动具有独立人格、独立思维的新一代的长成，因受制于人类自身所造文化的束缚而产生破‘道’非‘德’的行为”，因此他又被剥夺了教书的权利而不得不离开。这是一部真正的“作者电影”。影片充满了象征、幽默和自嘲，写实和写意很好地结合起来。陈凯歌在《孩子王》中仍然坚持了自己的创作个性，用电影艺术手段表达了相当深沉的哲学思想，他采用“远距离的间离性的视点”，使影片更多地作用于观众的理智，引起联想与思考。《孩子王》是一部抒发创作者主观体验与感受的艺术片的代表作。

张艺谋的《红高粱》在第 38 届西柏林国际电影节荣获了最高奖——金熊奖（图 27）。《红高粱》是电影艺术家用想象创造出来的现代神话。影片描写了一群“敢爱敢恨敢生敢死”的人，赞颂了生命意识。“《红高粱》实际上是我们创造的一个理想的精神世界”。《红高粱》影片的总体构思很有设想，“颠轿”、“野合”等段落都是充满艺术魅力的华彩乐章。

图 27　《红高粱》剧照。该片获第 38 届西柏林国际电影节最佳故事片金熊奖。

导演特别注意运用具有中国特色的艺术表现形式，如唢呐、大鼓、戏曲、民歌等，使影片极具民族风采。为了能得到大多数观众的欣赏，影片接受了不少传统电影的语言表达方式。《红高粱》的出现，标志着有着共同思想观念与美学追求的第五代已经解体，此后，他们更多表现出导演各自不同的个人风格。

综观青年导演们的创作，至少有以下几方面的特点：1、现代意识和冷峻的眼光。由于他们大多是在“文化大革命”中长大成人，他们的青年时代是在我国大动荡的非常年代渡过，

他们饱尝了生活的艰难，人间的冷暖，又没有经历过五六十年代思想改造运动的反复冲刷，因此，他们一般都具有较强的独立思考的能力。10年浩劫养成了他们深沉、冷峻的目光，加之他们学习导演专业时正赶上思想解放、改革开放的大潮，有机会接触世界各种哲学理论、艺术理论及其作品，有着比较丰富的哲学和社会科学知识及电影文化修养，具有现代思维方式和独特、敏锐的眼光，因此，使他们的作品，具有明显的现代意识和现代技巧。2、艺术上的标新立异。青年导演们是在重新认识电影本体的基础上从事电影创作的，因此他们的影片具有鲜明的造型意识，通过电影造型，形象地表现出他们强烈的主观意念。他们的影片无论在哲学思考、影片结构、画面构图、色彩影调、声画结合、音乐音响、表演等各个方面，都是敢于突破传统，敢于标新立异，精心构思，锐意创新的。他们拍摄的影片的确与他们之前的中国电影面貌迥异。3、强烈的主体意识。由于客观环境的改善，也由于主观认识上的突进，电影到了他们这一代，比以往任何时候都更加成为创作者主体意识的体现，比以往任何时候都更具有创作者自己的个性。4、从传统文艺中吸取营养。他们是站在赶超世界先进电影的立足点上去创作的，他们经常横向比较，从当代国外先进的电影创作中吸取营养，同时，他们也并不全盘否定中国的文学艺术传统，只不过他们看待传统和从传统中吸取营养的角度大大有别于他们的父兄而已。对于中国民间艺术传统，如民歌、戏曲、民乐和民间绘画等，他们之中优秀的电影艺术家们是相当重视与熟悉的。他们的电影作品充分发挥了中国传统民间艺术形式的作用，具有鲜明的民

族特色和强烈的艺术感染力。

青年导演们的电影作品，已多次在国际电影节上获奖，成为中国电影宝库中的珍品。虽然对于他们的电影作品，国内观众和学者们评价不一，但他们的创新精神却是无可置疑的，他们的崛起，预示着中国电影的未来和希望。

1987 年第五代的两员主将所同时拿出的《孩子王》和《红高粱》，可以看作是陈凯歌和张艺谋的分道扬镳，标志着第五代的分化。1987 年之后，中国电影很少表现为一个群体向某种美学方向的集体突进，而更多呈现为艺术家个人的追求、个人的风格。从以后几年电影的题材、风格样式以及对观众的不同态度几个方面，我们可以明显地看出一种多元化的追求，多元化的格局。

1988 年在商业大潮的冲击下，青年作家王朔的 4 部作品被同时搬上银幕：峨影厂出品、米家山导演的《顽主》；西影厂出品、黄建新导演的《轮回》；深圳影业公司出品、叶大鹰导演的《大喘气》；北影厂出品、夏刚导演的《一半是火焰，一半是海水》。一年之内，同一作家的 4 部作品被搬上银幕，实属罕见，因此有人称 1988 年为“王朔电影年”，并将这股王朔热称为“王朔现象”。这批王朔电影一出现，立刻引起了强烈的反响和热烈的讨论，不少观点针锋相对。从电影界对王朔小说一哄而上，也可看出在商业大潮冲击下的创作人员心态的失衡。

1989 年共生产故事片 136 部，虽然数量比 1988 年有所下降，但质量还是有所提高。这一年最突出的是长春电影制片厂摄制的《开国大典》和广西电影制片厂摄制的《百色起

义》。这两部反映重大革命历史的宏篇巨制的完成，为国庆40周年献上了厚礼。这两部影片都能站在今天的高度去审视历史，在再现历史真实的基础上，挖掘出有价值的东西。两部影片都达到思想性和艺术性较完美的统一，并有相当的观赏性，在群众中引起极大的反响。

三　90年代以来

90年代以来，中国电影可以说是在“弘扬主旋律，提倡多样化”的方针指导下发展的。因此，我们不妨按照这样一种思路，来回顾一下本阶段“主旋律电影”、“艺术电影”和“娱乐片”的发展状况。

说到“弘扬主旋律，提倡多样化”，也有一个逐步发展完善的过程。为了抵制“资产阶级自由化思潮”的影响和商业大潮的冲击，为了改变各电影厂一窝蜂抢拍武打片、娱乐片的局面，电影局首次在1987年3月召开的全国故事片创作会议上提出了“突出主旋律、坚持多样化”的口号。同年7月4日，经中央批准，由丁峤任组长的革命历史题材影视创作领导小组（后正式更名为“重大革命历史题材影视创作领导小组”）在北京成立。为了在拍摄经费上提供有力的资助，1988年1月1日起广电部、财政部决定建立摄制重大题材故事片的资助基金。当时明文规定，基金所资助的“必须是重大题材的故事片”，而“重大题材是指重大革命历史题材和重大现实题材”。由此可以看出，对这个口号的理解，开始时更多是停留在影片的题材内容方面。经过了一段时间的实践，大家

才逐步从“题材作品层面、创作格局层面、创作精神层面或谓之创作指导思想的主导意识层面等几个角度”有了更进一步的认识。1994 年 1 月，中共中央总书记江泽民在全国宣传思想工作会议上指出：“弘扬主旋律，就是要在建设有中国特色社会主义的理论和党的基本路线指导下，大力倡导一切有利于发扬爱国主义、集体主义、社会主义的思想和精神，大力倡导一切有利于改革开放和现代化建设的思想和精神，大力倡导一切有利于民族团结、社会进步、人民幸福的思想和精神，大力倡导一切用诚实劳动争取美好生活的思想和精神。”这段讲话内容，无疑对如何理解“弘扬主旋律”进行了具体而明确的总结。正是在各级领导的重视和支持下，在广大电影工作者的积极努力下，“主旋律电影”的创作几年来取得了重大的成就。

我们首先回顾一下“主旋律影片”中的重大革命历史题材的创作。1987 年当年就完成了《巍巍昆仑》（上下集）、《彭大将军》（上下集）两部重大革命历史题材的影片。1989 年为庆祝建国 40 周年的献礼片中，就有《开国大典》、《百色起义》这样歌颂老一辈无产阶级革命家的艰苦卓绝的奋斗业绩的壮丽诗篇。在 1991 年纪念建党 70 周年之际，重大革命历史题材的影片创作又进入一个高潮。这一年，历时多年拍摄的三部六集史诗战争片《大决战》的前两部《辽沈战役》（上下集）和《淮海战役》（上下集），于本年宣告完成，使观众目睹了解放战争的激烈与壮观；《毛泽东和他的儿子》展示了伟人的情怀；《周恩来》拨动了观众的心弦，创下一亿人次的票房收入；《开天辟地》告诉人们共产党诞生的必然；《决战

之后》则将镜头对准历史的失败者，通过对国民党战犯的改造，折射出中国共产党人的胸怀。1993 年，长影厂摄制了《重庆谈判》（上下集），北影厂摄制了《井冈山》，潇湘厂摄制了《秋收起义》。1994 年，云南厂摄制了揭示长征途中领袖情感世界的《金沙水拍》，西影厂摄制了表现东北抗日联军杨靖宇将军壮烈事迹的《步入辉煌》。1995 年，为纪念世界反法西斯战争和中国抗日战争胜利 50 周年，长影厂摄制了《七·七事变》（上下集），青年厂摄制了《红樱桃》。1996 年，八一厂抓紧拍摄《长征》、《大转折》和《大进军》。几年中，重大革命历史题材影片不断问世，特别是 1991 年格外集中，因此有人称这一年为“重大革命历史题材年”。

重大革命历史题材的影片创作取得了多方面的突破性成就，首先是塑造了一大批栩栩如生的重要历史人物的形象。以《大决战》为例，影片表现了以毛泽东为首和以蒋介石为首的两个统帅部之间的斗智过程，并在此过程中注意刻画毛泽东和蒋介石的个人性格特征，大大增强了人物形象的生动性。这类影片以全知视点，按照历史进程客观、冷静地展开整个历史事件的全过程，注意到叙事的丰富性和完整性，并尽可能隐蔽创作者的主观倾向，使观众获得了仿佛直接面对人物的真实活动和历史演进的亲切感。其次，在取材方面，突破了以往的禁区，评价上也更为客观。如《大决战·辽沈战役》正面塑造了林彪“这一个”人物，观众在银幕上看到的是一位沉默寡言、胸有成竹、指挥若定的军事家的形象（图 28）。《开天辟地》中对陈独秀的刻画，也不仅没有抹煞他的历史地位，而且展示了他敢冲敢斗、火一样热情的性格。再次，在

图 28　《大决战》剧照

风格上，这类影片不仅有恢宏的战斗场面与磅礴的气势，而且有细致入微的性格刻画、细节描写（如《大决战》，总导演李俊力图实现一种“远看刀削斧砍气势宏大，近看精雕细刻不失其真”的艺术追求）；不仅有纪实，而且有写意（如《开国大典》中开国大典即将开始时，毛泽东和他的战友们举步登上通往天安门的楼梯，逆光下的台阶变得那么长，好像望不到顶，领袖们的每一步都是那么的沉稳有力。又如《大决战·辽沈战役》的开始段落中，冬去春来，硕大的冰块翻江倒海、此起彼伏、涌动不息的画面，伴着隆隆的巨响，仿佛象征着一个天翻地覆的时代的到来）。

尤其值得肯定的是，重大革命历史题材影片中那些以写人为主的人物传记片（《毛泽东和他的儿子》、《毛泽东的故事》、《周恩来》、《刘少奇的四十四天》等），都着力表现了伟人的内心矛盾与痛苦。在影片《周恩来》中，观众深深地感受到周恩来晚年周围所发生的种种尖锐矛盾和冲突，以及周恩来欲力挽狂澜的努力而又身不由己的困境。编导让观众从普通人的人情、人性出发去接近和观察那些伟人所遇到的痛苦，体味他们由于特殊的地位而作出的对人之常情的压抑和克制，以此更加反衬出伟人的伟大之处。这种敢于大胆深入伟人的内心世界，并敢于揭示伟人生活中悲剧性一面的创作追求，在以往相当一个时期是不能做也不能想的。足见改革开放以来思想解放运动所带来的进步，也足见艺术家们的探索勇气与胆识。

除了革命历史题材，重大题材的另一个重要组成部分即是重大现实题材。在这方面，90 年代以来也取得了很大成绩。1990 年，影片《焦裕禄》在全国范围内产生了巨大的轰动，卖出 500 多个拷贝。当年问世的还有：《大城市 1990》、《你好，太平洋》、《特区打工妹》等。1991 年又有《烛光里的微笑》、《世界屋脊的太阳》等。1992 年又拍摄了《蒋筑英》、《走出地平线》、《中国人》等。1993 年拍摄了《凤凰琴》、《炮兵少校》、《第一诱惑》等。1994 年有《被告山杠爷》、《留村察看》、《天地人心》、《莫忘那段情》等。1995 年拍出了《吴二哥请神》、《赢家》等。1996 年拍摄了《孔繁森》、《士兵的荣誉》等。说这些年来现实题材的影片已有明显的进步，首先表现在塑造了一批有血有肉的时代英雄和先进分子的形象，

其中包括党的好干部焦裕禄、被誉为“当代焦裕禄”的孔繁森、知识分子典型蒋筑英、《第一诱惑》中的女高级工程师叶琳等。其次，这类影片真实地描绘了坚守在社会主义建设岗位上的普通人的形象。他们身上虽然带有自己的缺点与不足，但由于影片细致地刻画了他们的性格特征和生存状态，因而依然能给观众以启迪。如《被告山杠爷》中的山杠爷，他一心想为大家办好事，但由于缺少法制观念和民主意识，却采取了一系列错误的做法。在法制建设日益规范的今天，他该如何更新自己的观念呢？这是山杠爷也是我们每一个观众应该思考的问题。《凤凰琴》被公认为是一部“主旋律电影”，但创作者却采用了一种低调的处理方式。影片中的几位民办教师，每一个人都有一本难念的经，都面临着生存困境，但他们都共同坚守在山区教育岗位上。应该说，贴近生活，不回避现实矛盾，是这类影片的最成功之处。但由于在创作中还存在着较多的束缚，与重大历史题材相比，现实题材影片总体上还与观众的要求有一定的距离。

90 年代以来，中国的“艺术电影”（或称“艺术片”）创作也取得了较大的进展。

说到艺术电影的创作，首先应当提到陈凯歌和张艺谋这两位具有相当国际影响的导演。他们 90 年代以来拍摄的一系列影片，在国内外电影评奖中屡屡获奖——在张艺谋的影片中，《菊豆》于 1990 年获法国第 43 届戛纳国际电影节首届路易斯·布努埃尔特别奖、美国芝加哥国际电影节大奖“金雨果奖”，1991 年获美国第 63 届奥斯卡金像奖最佳外语片提名；《大红灯笼高高挂》于 1991 年获意大利第 48 届威尼斯国

际电影节“银狮奖”等5项奖，1992年获美国第64届奥斯卡金像奖最佳外语片提名、意大利全国奥斯卡奖（大卫奖）最佳外语片奖，1993年获第16届《大众电影》百花奖最佳故事片奖和最佳女演员奖（巩俐）；《秋菊打官司》于1992年获意大利第49届威尼斯国际电影节大奖“金狮奖”等6项奖，1993年获广电部政府奖特别荣誉奖、第19届《大众电影》百花奖最佳故事片奖、第13届金鸡奖最佳故事片奖和最佳女主角奖（巩俐）；《活着》于1994年获法国第47届戛纳国际电影节评委大奖和最佳男演员奖（葛优）；《摇啊摇，摇到外婆桥》于1995年获法国第48届戛纳国际电影节电影技术大奖。此外，张艺谋还于1994年导演了《西楚霸王》。在陈凯歌的影片中，《霸王别姬》于1993年获法国第46届戛纳国际电影节大奖“金棕榈奖”、美国奥斯卡金像奖最佳外语片提名、美国金球奖最佳外语片奖。陈凯歌还分别于1991年和1995年导演了《边走边唱》和《风月》。陈凯歌与张艺谋在90年代导演的影片，从影像造型到技术水平仍然名列前茅。与80年代第五代崛起时的创作相比，他们这些年来的影片已经有了很大的变化：这就是更善于用完美精致的电影语言顺畅地编织一个古老中国的故事；影片中的哲理思考和叛逆精神少了，疏离的叙事也少了，叙事态度也由“深沉压抑走向含蓄温馨”。

在90年代的艺术片创作中，第四代导演谢飞成就卓著。他以自己不懈的努力，赢得了国内外观众的赞誉。他的影片坚持了“一贯的严肃电影风格，体现着一种‘作者’电影的方向”。这自然与他的“教授导演”的身份有关，这种身份使他在创作中始终贯穿着严肃的哲理思考和人文精神。正如他

自己所说："新时期以来，我的创作一直是随着整个社会的文化思潮起伏。"谢飞90年代以来的影片，全部取材于现实生活，体现了他对改革开放后中国社会现实和文化问题的冷静思索与迅速反应。他于1989年导演的《本命年》(图29)，是一部在国内外反响很大的作品。影片中李慧泉这个刚刚走出

图29　《本命年》剧照

监狱、希望开始新生活的个体青年，在尚未开始新生活之时，就结束了自己年轻的生命。影片以含蓄、丰厚的画面形象，带给人们以无尽的思索。李慧泉的悲剧命运，主要是他自身的精神空虚、没有文化、缺乏理想造成的，但影片也让观众感受到了李慧泉的周围环境中不利的方面带给他的影响。谢飞

于 1992 年导演的《香魂女》，表现的是农村生活。改革开放为香二嫂带来了经济上的实惠，但没能给她带来真正的爱情。不仅如此，她还亲手制造了另一位年轻女子的不幸婚姻。影片让我们看到了现代化道路上的艰巨性和复杂性。1995 年，谢飞又导演了《黑骏马》。这部影片展现了蒙古草原的辽阔与壮美，通过现代城市文化与草原游牧文化对比和撞击，引导人们去探询人生的价值。

青年女导演宁瀛，也以对艺术片的独特探索而引起国内外同行的浓厚兴趣。宁瀛是北京电影学院录音系 78 班的毕业生，1981 年考取公费奖学金赴意大利留学，1987 年毕业于罗马电影实验中心，同年在大导演贝特鲁奇的影片《末代皇帝》中任副导演。她于 1990 年独立执导了第一部故事片《有人偏偏看上我》，但没有引起观众的重视。1992 年她导演并参与编剧的《找乐》，通过描绘一群离退休的普通老年人“找乐”的过程，深刻地呈现了“人与社会的关系及人的生存状态”的主题。而 1995 年她编剧、导演、剪辑的《民警故事》，通过北京街道片警们的日常生活，更开阔而深刻地呈现了以上主题。《民警故事》力图追求一种纪实风格，不仅在使用非专业演员、实景拍摄等方面与意大利新现实主义电影相似，而且在对现实生活的态度上更看重事物本身的完整性。在谈到自己的艺术思考时，宁瀛这样说，“事物本身的完整性是最有意思的”；“对我来说，重要的不是证明，而是展示事物本身，展示这个世界的独特性和含混性及它的模棱两可性”；“所谓写实，不仅是技巧而已，首先是一种人生态度”。基于以上的认识，影片在电影语言的运用上体现出了诸多特点：镜头语

言始终保持一种客观性和距离感；采取旁观视角；环境造型全部是胡同和古旧宅院，排斥现代建筑；色彩上以中灰色调为主，排斥艳丽。而在剧作的基本形态上，影片也采用了一种经常在同一场戏中同时出现两个以上事件的结构方式。

第五代导演黄建新曾于1990年赴澳大利亚访问讲学，回国后，他很快拍摄出了“都市百态三部曲”——《站直啰，别趴下》（1992年）、《背靠背，脸对脸》（1994年）、《红灯停绿灯行》（1995年）。此外，他还分别于1993年和1996年导演了《五魁》和《埋伏》。黄建新从独立执导第一部影片开始就体现出强烈的创新意识，他在80年代拍摄的《黑炮事件》等3部城市题材影片，以对电影表现形式的探索而引起人们的重视；而90年代的“都市百态三部曲”，则更注重形式探索和叙事内容的有机融合，努力用中国老百姓亲近的手法去反映他们的生活。他的影片，力图表现“性格的真实”、“心理的真实”和“心态的真实”，侧重“自我人格的反省”。由于对“高档次的艺术探索和可观赏性这两方面作综合的考虑”，他的这些新作在电影语言和故事内涵的结合上越来越趋于完美。

周晓文是第五代中在影片的题材和样式上最具丰富性的导演。他自称自己是个“拆墙派”，“希望艺术片有票房，商业片有味道”。继80年代的《最后的疯狂》和《疯狂的代价》之后，他于90年代初拍摄了两部青春片——《青春无悔》（1991年）和《青春冲动》（1992年），其中《青春冲动》曾经“一度成为大影院中绝无仅有的一面国产电影的广告牌”。1994年他导演的《二嫫》，是一部文化内涵、人文价

值很高的艺术片。影片通过农村妇女二嫫执拗地要用自己的辛勤劳动买回全县最大的电视机的过程的展示，表现了中国社会变革中农民的生活状态和心理状态的变化。影片在纪实性和寓言性的结合上颇为成功。

女导演李少红于1990年独立执导的第一部影片《血色清晨》，出手不凡。影片叙述了一个北方山区的民办教师在光天化日之下被活活打死的故事。这个粗鲁邪恶扼杀正直善良、无文化泯灭有文化的故事，令人震惊，促人深思。1992年，她导演了《四十不惑》。影片通过摄影记者曹德培在40岁那年突然面对从远方而来的、前妻留下的孩子的故事，表现了“一种历史命运对于现实生活的绵绵不断的影响与侵入，和个人/家庭、历史/现实关系的困惑”。1994年，她又导演了极有票房的《红粉》。

女导演刘苗苗是当年北京电影学院导演系78班中年龄最小的一位，90年代以来，她向观众奉献了两部非同寻常的影片——《杂嘴子》(1992年)和《家丑》(1993年)。《杂嘴子》描述的是西北农村的一个小男孩的故事，他的善良正直、爱说实话、爱管闲事的性格，与周围的环境构成鲜明的矛盾。《家丑》表现的是旧社会一位当铺老板与儿子及仆人之间为争夺当铺产业而进行的明争暗斗。这两部影片显示了刘苗苗用电影语言刻画人物性格的能力。

以《一半是火焰，一半是海水》(1988年)作为独立执导的第一部影片的导演夏刚，90年代以来的创作显得十分活跃。他于1990年导演了《遭遇激情》，1991年导演了《我心依旧》，1992年导演了《大撒把》，1993年导演了《无人喝

彩》，1994 年导演了《与往事干杯》，1996 年导演了《伴你到黎明》。夏刚拍摄的影片，多取材于当代都市青年的生活，讲述他们的情感故事，“在一种极有现实意义的尴尬处境和心理困境中，主人公之间微妙的感情变化被化解成在（感人的）幽默和真诚中完成的纯粹的超功利——甚至也有些超现实——的温情……表达了他对于温情与温馨的执著”。他的影片总是很快将观众引入一个非常戏剧性的情境，之后，又开始用近乎散文式的自然平实的叙事，“在戏剧性情境和写实风格之间形成一种张力”。夏刚所运用的电影语言是质朴无华的，他以自己影片的风格，走出了一条具有个性特点的道路。

孙周 1991 年导演的影片《心香》，是一朵温馨的小花。影片通过祖孙两代人从互不接受到相互理解、从感情疏离到难分难舍的经历，“试图以儒家的‘仁爱’伦理精神，寻求现代人的相互沟通，呼唤超越地域、年龄和时空的心灵间的理解和交流”。这是一部充满魅力的“艺术片”。在影片中，找不到第五代对传统文化的反叛，所表达的恰是在传统中获得新生的宁静和勇气。

章明可以说是更年轻一代导演的代表，是所谓“第六代”中表现最突出的一位。他的处女作《巫山云雨》（1995 年），把镜头对准了普通人。正如他在导演阐述中所说：“我们要拍的是普通中国人的事情，这些事情发生在我们伸手可触的世界之中。在我们置身其中的太平盛世，许许多多人的简单的情感欲求不获。这个电影，更关心这些基本的生命存在。”他将自己的影片定位在艺术片的坐标上，他的确通过影片展示了自己“富有个性的构思”。

接下来，我们再对90年代以来娱乐片的创作情况作一些简单的介绍。

娱乐片的创作，曾经在1987年至1988年形成过一个高潮。这个高潮的余波甚至延续到了1990年。此间，较为著名的影片有：《金镖黄天霸》（李文化导演）、《翡翠麻将》（于晓洋导演）、《最后的疯狂》（周晓文、史晨风导演）、《黄河大侠》（张鑫炎、张子恩导演）、《东陵大盗》（李云东导演）、《少爷的磨难》（吴贻弓、张建亚导演）、《京都球侠》（谢洪导演）、《银蛇谋杀案》（李少红导演）、《杀手情》（颜学恕导演）、《摇滚青年》（田壮壮导演）、《他选择谋杀》（郭宝昌导演）等。与此同时，电影理论界也开始对娱乐片的创作表示了关注。进入90年代以后，创作界在娱乐片的道路上继续探索，又推出了《联手警探》（1990年，郭宝昌导演）、《大毁灭》（1991年，穆德远导演）、《黑白人间》（1992年，王秉林导演）、《三毛从军记》（1992年，张建亚导演）等较优秀的娱乐片作品。

在90年代以来的娱乐片创作中，张建亚的探索显得最为突出。他于1992年和1993年导演的《三毛从军记》和《王先生之欲火焚身》，把最具有可看性和深刻性的漫画，与电影手段结合起来，创造出“漫画电影”（《三毛从军记》）和“电影漫画”（《王先生之欲火焚身》）的娱乐片形式，以此“营造假的形传递真的神”。影片《三毛从军记》（图30），在强化那场关系民族存亡的战争的背景的同时，刻画了“小人物、小把戏”三毛的可喜、可悲、可怜、可叹的命运遭遇。影片把分散在张乐平漫画集里的形形色色的人物，集中在三毛、

图 30　《三毛从军记》剧照

老鬼和“大人物”(委员长)这三个角色之间的关联和对比上。张建亚既研究了历史，又将自己的人生感受倾注到三毛的人物命运之中；既抓住了张乐平原作中的幽默感，又以当代人的审美情趣进行重新审视、延伸、拓展和创新。老舍先生在谈到相声艺术的创作时曾说，相声不能满足于“画龙点睛”，而应当“是遍体长满了大大小小眼睛的龙”。影片《三毛从军记》正是这样一条“遍体长满眼睛的龙”。影片中的幽默不只是一种表现手法，而是创作者对历史对生活所持有的独特态度和独特发现。影片在电影语言的创造方面，采取了“拿来主义”的方式，运用了假漫画、仿卓别林影片、新闻片与仿新闻片、30 年代报纸与仿 30 年代报纸、真纪录片与卡通片段

落的拼接、黑白片与彩色片的交替、动画、特技等手法。影片甚至采用了每秒22格的画面速度，使全片多出近7分钟的容量。张建亚曾说自己的这部影片是为两类人而拍的：一类是真正没有文化的，另一类是真正有文化的。确实，《三毛从军记》在表层上给人以观赏的愉悦，而深层上又为人们提供了一种思考的可能。

青年导演何平，也是一位需要特别介绍的人物。他是靠刻苦自学，从科教片、纪录片干到故事片导演的。他于1990年导演的武侠片《双旗镇刀客》，表现了一个无名小辈战胜老奸巨猾的土匪恶霸的故事。影片充分运用电影艺术的视听手段叙述故事和传达主题，在国外放映时即使不用文字翻译也能令观众看懂。“它既有浓烈的东方色彩，又在许多地方吸收了美国西部片的语言，在粗犷与细腻的结合上达到十分完美的境界”。何平于1993年导演的《炮打双灯》，讲述了一个富于传奇色彩的爱情故事。影片拍得优美、灿烂，曾引起国内外观众的好评。

内蒙厂的塞夫、麦丽丝，是两位以合作方式从事创作的夫妻导演，代表作是《骑士风云》(1990年)、《东归英雄传》(1993年)。他们经过长期的探索，寻找到了一种表现蒙古民族个性和文化的电影表达方式——“马上动作片”。这是一种“民族电影与类型电影的重合样式”。正如他们自己所说：“从《骑士风云》到《东归英雄传》，我们极力寻找的是我们民族最‘植根’的东西，那就是马上的神韵和气魄！”他们拍摄的这类影片，把人物性格、自然风光和故事情节较完美地融合为一体，既好看、有票房，又健康、有深刻的内涵。这种极

具民族特色的影片，是任何外来影片形式所无法替代的，也是可以与外来“大片”相抗衡的。

以上是按照“主旋律电影”、“艺术电影”和“娱乐片”这样三个部分来描述中国（大陆）电影在90年代以来的发展状况的。但也应当看到：90年代以来，这三部分电影之间的“边界”，在实际的创作情形中有时并非是泾渭分明、一目了然的。首先，这三部分电影，在本身的内涵上发生了较大的变化。拿艺术电影来说，世界电影在经历了先锋派电影、新现实主义电影、新浪潮电影以及德国、日本等国的“新电影”运动之后，曾经形成过一个关于“艺术片”或“艺术电影”的基本看法：即指“那种不以商业赢利为唯一目的、不迎合市俗口味、更多从知识分子文化人立场出发并关注人生哲理的探讨、艺术品位较高的影片”。但目前，从世界范围看，创作中已失去了以60年代末为高峰的批判热潮，而进入了一个被称为“新保守主义”的时代。“这些年来，虽然仍不乏跟新浪潮一脉相承的艺术片的创作实践，但国际影坛从创作到制片人士越来越强化的则是一条将艺术/商业、高雅/通俗、深度/观赏等过去被对立的两极予以整合化的创作——制片路线”。中国的创作现实也是如此。第五代导演们若不改变他们开始时的作派，他们就会在市场经济大潮的冲击下丧失立足之地。张艺谋从《红高粱》开始就接受了不少传统的电影叙事语言，他的《秋菊打官司》更是如此。就连坚持原有风格多年的陈凯歌，也在《霸王别姬》中不得不“调整路线”，“改变了惯有的叙事散文化、内容上哲理化的过于‘作者论’式的思路”。可以说，“艺术片未必不可以拍得‘好看’，艺术

片未必不可以赚钱”，已成为大多数中国艺术片导演的共识。因此，不少艺术片实际上又具有商业片的某种特征，而有些娱乐片也同样具有较丰富的文化内涵。例如：周晓文导演的《最后的疯狂》和《疯狂的代价》，一般认为是娱乐片，但它们又有较丰富的文化内涵，说它们是艺术片也未尝不可。何平导演的《双旗镇刀客》和《炮打双灯》，既是娱乐片，同时也融合了艺术片的许多因素。

此外，主旋律电影与艺术片、娱乐片之间也出现了相互渗透的状况。黄建中导演的《龙年警官》，“在影片的内在精神上是标准的主旋律，而在影片的外包装上则是娱乐片的样式”。何群导演的《凤凰琴》，显然是主旋律影片，但采用低调处理，不乏审视和批判的眼光，因此又带有艺术片的某种特征。塞夫、麦丽丝导演的《东归英雄传》是一种“马上动作片”，但又有强烈的祖国统一、回归的主题，说它是主旋律影片也完全可以。而夏刚 90 年代以来拍摄的一系列成功影片，既不是主旋律电影，又不是立足于国内市场的商业片，也不是争取在国际上得奖的艺术片，而是在夹缝中闯出了一片新的天地。

总之，电影创作是一个非常活跃、充满创造性的事业，在对待电影的创作问题上，应当避免刻板和僵化。面对时代，只有在文艺为人民服务、为社会主义服务的大方向下，坚持百花齐放、百家争鸣的方针，注意电影作品的思想性、艺术性和观赏性的统一，拍出更多更好的作品，才能满足广大人民群众日益增长的文化需求。

思考题：

1. 1979 年至 1989 年这 10 年间的中国电影有哪些阶段性特征？
2. 导演是如何形成和分化的？
3. 90 年代以来中国电影呈现出何种发展态势？

参考书目：

1. 倪震主编：《改革与中国电影》，中国电影出版社 1994 年版
2. 张兆龙主编：《中国电影年鉴》（1991 年—1996 年各卷），中国电影出版社出版
3. 《电影艺术》（1990 年—1996 年）
4. 《当代电影》（1990 年—1996 年）

后记

一位西方电影理论家曾经作过这样一个赞叹性的比喻："电影的五年，抵得上文学的一代。"是的，无论如何，电影可以称得上是近、现代文明史的一个奇迹：它不仅以一种飞速发展的姿态进入到人类的日常精神生活领域，而且也以同样飞速发展的姿态创造和积累着传统。立在现实的时空驿站上，当我们凝目回望，电影的历史已然由涓涓细流而汇聚成了宽阔无边的海洋。不管电影是否真正能够"万岁"，我们仍然要说：电影——万岁！

电影的壮丽历史无疑是由世界各国影人共同创造的。对于我们这个古老而又生机不息的国度来说，当电影由一种"舶来品"而成为深植于民族生活土壤的生命之树时，它便拥有了属于自己的独特的艺术风采；而正是这种独特的艺术风采，反过来又丰富了世界电影文化的整体画卷。

对历史的叙述，无疑有着多种方式。这本专门叙述中国电影历史的小书，选择的只是多种方式中的一种。需要略作说明的是：我们之所以选择这样一种方式，很大程度上与篇幅的限制有关；而从另一个角度来说，篇幅的限制却也为我们的"藏拙"和"取巧"提供了机会——由于缺少研究，本

书对故事片以外的其它片种基本没有涉及，同样由于缺少研究，本书对台、港、澳电影发展历程的描述亦呈阙如。

读者诸君肯定还会发现本书存在的另外一个缺憾，这就是写作风格上的前后差异。尽管我们在结构体例的安排上作了一些弥补性的努力，但由于时间仓促等原因，缺憾依然难以掩饰。尚乞读者诸君鉴谅。

本书的具体写作分工是：一、二、三、四章由陆弘石撰写；五、六、七章由舒晓鸣撰写。全书的图片挑选和相关文字说明工作，由陆弘石担任。

著者

1997 年 10 月